# Die
# Farbenbezeichnungen in der Dichtung der englischen Renaissance

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde, genehmigt von der
Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Margaritha Turmann
aus St. Petersburg

Tag der Promotion 27. Juli 1934
Tag der mündlichen Prüfung 9. Juli 1931

---

1934
Estländische Druckerei Akt.-Ges., Reval

72

# Die Farbenbezeichnungen in der Dichtung der englischen Renaissance

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde, genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Margaritha Turmann
aus St. Petersburg

Tag der Promotion 27. Juli 1934
Tag der mündlichen Prüfung 9. Juli 1931

1934
Estländische Druckerei Akt.-Ges., Reval

Referenten: Prof. Dr. Brandl
Privatdozent Dr. Meißner

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

*Dem Andenken meines Lehrers*

*Prof. Dr. Wilhelm Dibelius*

*und*

*meinen Eltern*

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550808_0099

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

Bibliographie . . . . . VII

I. Einleitung . . . . . 1

II. Das 14. Jahrhundert und Chaucer . . . . . 4

Das Mittelalter . . . . . 4
Langland, der Grüne Ritter, die Perle . . . . . 7
Chaucer . . . . . 10

III. Die Farbenbenennung . . . . . 18

1. Altenglische Farbenbenennungen . . . . . 18
2. Anglonoom. (nord.) Farbenbenennungen . . . . . 18
3. Neubildungen . . . . . 18

A. Farbenbenennung für Violett . . . . . 22
B. „ „ Rot . . . . . 23
C. „ „ Braun . . . . . 29
D. „ „ Gelb . . . . . 32
E. „ „ Grün . . . . . 33
F. „ „ Blau . . . . . 34
G. „ „ Weiß . . . . . 36
H. „ „ Grau . . . . . 40
I. „ „ Schwarz . . . . . 41

IV. Die Farbensymbolik . . . . . 44

Farbensymbolik von Rot . . . . . 44
„ „ Gelb . . . . . 47
„ „ Gold . . . . . 48
„ „ Grün . . . . . 49
„ „ Blau . . . . . 51
„ „ Purpur . . . . . 52
„ „ Weiß . . . . . 53
„ „ Silber . . . . . 54
„ „ Grau . . . . . 54
„ „ Braun . . . . . 55
„ „ Schwarz . . . . . 56

Seite

V. Die Farbenbezeichnungen der Renaissance . . . . 57

A. Die pathetische Stilrichtung . . . . . 57
John Skelton . . . . . 57
Volksballade . . . . . 58
Wyatt und Surrey . . . . . 60
Marlowe . . . . . 60
Spenser . . . . . 62
Shakespeare . . . . . 63
Ben Jonson . . . . . 66
John Donne . . . . . 67
C. Tourneur und J. Webster . . . . . 68
Herrick, Kavaliersdichtung . . . . . 68
Religiöse Dichter: Herbert, Crashaw etc. . . . . 69
Milton . . . . . 70

B. Die naturalistische Richtung . . . . . 71
Skelton . . . . . 72
Volksballade . . . . . 72
Marlowe . . . . . 73
Spenser . . . . . 73
Shakespeare . . . . . 75
Ben Jonson . . . . . 79
John Donne . . . . . 80
Webster und Tourneur . . . . . 80
Robert Herrick . . . . . 80
Geistliche Dichter des 17. Jahrhunderts . . . . . 81
John Milton . . . . . 82

VI. Farbenkomposition und Impressionismus . . . . 86

Farbenkomposition . . . . . 86
Impressionismus . . . . . 89

Ergebnisse . . . . . 94

# Bibliographie.

## A. Benutzte Ausgaben der einzelnen Dichter.


Boeddeker, Dr. K. Altenglische Dichtungen des Ms. Harley 2253. Berlin 1878.

Bond, R. Warwick. The Complete Works of John Lily. Oxford, Clarendon Press, 1902.

Brandl-Zippel, Me. Sprachproben: Will. of Shoreham (The Five Joys of the Virgin Mary).

Churton-Collins, John. The Plays and Poems of Cyril Tourneur. 2 vols. London 1878.

Clark, Andrew. The Chirburn Ballads 1585—1616. Oxford, 1907.

Craig, W. J. and Case, H. H. The Arden Edition of Shakespeare's Works. 1899—1906; 1909.

Crossart, Alex. B. The Complete Poems of Robert Herrick, ed. 3 vols. London 1876.

— The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser. 1882/4.

Cunningham, Lt. Col. Francis. The Works ol Ben Jonson. 2 vols. London (1870).

Dobell, Bertram The Poetical Works of Thomas Traherne. London 1903.

Dyce, Rev. Alexander. The Poetical Works of John Skelton. 2 vols. London 1843.

Ebworth, J. W. The Poems and Masks of Thomas Carew. London 1893.

England, George. Townley Plays. E.E.T.S. Extra Series LXXI, London 1897.

Foxwell, K. The Poems of Sir Thomas Wiat. London 1913.

Grierson, Herbert J. C. The Poems of John Donne. 2 vols. London 1912.

Hales, John W. and Furnivall, Frederic J. Bishop Percy's Folio Ms. London 1867.

Hall, Joseph. W. King Horn. Oxford, Clarendon, 1901.
— Thomas Percy. Reliques of Ancient English Poetry. Ausgabe der Tauchnitz Edition.

Lucas, F. L. The Complete Works of John Webster. 4 vols. London 1927.

Lyte, Rev. H. F. Sacred Poems and Pious Ejaculations by Henry Vaughan. London 1900.

Masson, David. The Globe Edition of Milton's Poetical Works. London 1929.

Moore-Smith, G. C. The Poems of Edward Lord Herbert of Cherbury. Oxford 1923.

Morris, Richard. Sir Gawaine and the Green Knight. London 1864. E. E. T. S. 4.

Osgood, Charles G. The Pearl. Boston U. S. A. and London. 1906.

Sherzer, Jane B. The Ile of Ladies. Berlin 1903.

Skeat, Rev. Walter W. The Complete Works of Geoffrey Chaucer. Oxford, Clarendon Press, 1844.
— „Vision of Piers the Ploughman". London 1886.

Thompson, Hamilton, M. The Works of Sir John Suckling. London 1910.

Toulmin Smith, Lucy. York Plays. Oxford 1885.

Tucker-Brooke. The Works of Christopher Marlowe. Oxford 1910.

Waller, A. R. Richard Crashaw Steps to the Temple, Delights of the Muses and other Poems. Cambridge 1904.

Yeowell, James. The Poems of Henry Howell Earl of Surrey. The Aldine Edition of the British Poets. London 1894.

---

Ameis, Dr. Karl Friedrich. Homers Odyssee. Leipzig 1874.

Bradshaw, Watson. The Ten Tragedies of Seneka. London 1902.

La Roche. Homers Ilias. Berlin 1870.

Merkel, Rudolph. P. Ovidius Naso. Leipzig 1876.

Ribbeck, Otto. P. Vergilii Maronis Aeneis. Leipzig 1889.

Απολλοδωρου Βιβλιοθήκη. Paris 1805.

Musaei. Carmen de Hero et Leandro (Editor nicht angegeben). Leipzig 1829.

### B. Benutzte darstellende Werke.


Biese, Alfred. Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1887. 2. Ausgabe 1892.

— Alfred. Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig 1926.

Blümner, Hugo. Die Farbenbezeichnungen bei den römischen Dichtern. Berliner Studien für klassische Philologie XIII, Heft 3.

Clark, Cumberland. Shakespeare and Science. Birmingham 1929.

Cocheris, Hyppolyte. Le Blason des Couleurs par Sicille, Heraut d'Alphonse V, Roi d'Aragon. Paris 1860.

Conroy, Ellen. The Symbolism of Colour. Philadelphia 1929.

Dessoir, Max. Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte. Stuttgart 1923.

Franck, L. Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes. Diss. Giessen 1909.

Gloth, Dr. Walther. Das Spiel von den 7 Farben. Teutonia (hg. Wilhelm Uhl) 1. Heft. Königsberg 1902.

Groos, Karl. Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis. Zeitschrift für Ästhetik 1914.

Groos, Karl und Groos, Maria. Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers. Zeitschrift für Ästhetik 10. 1909.

Groos, Karl und Netto, Ilse. Psycholog.-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeare's lyrischen und epischen Dichtungen. Englische Studien 43.

Hamann, Richard. Der Impressionismus in Kunst und Leben. Marburg 1923.

Heide, von der, Anna. Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons. Heidelberg 1915.

Lichtwark, Alfred. Die Erziehung des Farbensinns. Berlin 1914.

Müller-Boré, Dr. Käthe. Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie. Klassisch philologische Studien Heft 3. Berlin 1922.

Nock, S. A. Denis Saurat on Milton's Colour Vision. Modern Language Notes XLII, 3 1927.

Portal, Frédéric. Des Couleurs Symboliques. Paris 1837.

Riedner, Dr. Wilhelm. Spenser's Belesenheit. Leipzig 1908.

Rhodes, Hylda. The Psychology and Tradition of Colour. London 1924.

Rossbach. Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler. Leipzig 1871.

Sargent. The Enjoyment of Colour. New York 1927.

Sawtelle, Alice Elizabeth. The Sourses of Spenser's Classical Mythology. New York 1896.

Schulz, W. Das Farbenempfindungsystem der Hellenen. Leipzig 1904.

Seelmann, W. Farbentracht. Jahrbuch d. D. Vereins f. nd. Sprachforsch. 28. (1902). S. 118-156.

Seydlitz. Über Farbengebung. Stuttgart und Berlin 1900.

Steinert, Walter. Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks. Diss. Bonn 1907.

Strauss und Torney, Victor. Bezeichnungen des Blau und Grün im chinesischen Altertum. Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Leipzig 1879.

Uhland, Ludwig. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. III. Bd. Stuttgart.

Utitz, Dr. Emil. Grundzüge der ästhet. Farbenlehre. Stuttgart. 1908.

Veckenstedt, Edm. Geschichte der griechischen Farbenlehre. Padeborn 1888.

Voigt, Edmund. Shakespeare's Naturschilderungen. Anglistische Forschungen 28. Heidelberg 1909.

Volkelt, Dr. Johannes. Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik. Jena 1876.

Wackernagel, Wilhelm. Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. (Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte). Leipzig 1872.

Waetzoldt, W. Besprechungen von Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Zeitschrift für Ästhetik 1909.
— Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung. Zeitschrift für Ästhetik. 1909. S. 349—399.
— Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst. Berlin.
— Das Kunstwerk als Organismus. Leipzig 1905.

Weinhold. Die deutschen Frauen im Mittelalter. Wien 1882.

Wentzel, Hans. Symbolik im deutschen Volkslied. Diss. Marburg 1915.

Zingerle, I. V. Farbensymbolik. Germania VIII. S. 497—505.

# I. Einleitung.

In seiner Besprechung von Utitz „Grundzűge der ästhetischen Farbenlehre" [1] betont Wilh. Waetzoldt die Notwendigkeit einer Untersuchung űber das Verhältnis von Farbenbezeichnung und Literatur. „Ganz ungelőst ist bisher die literaturgeschichtliche Aufgabe, eine Geschichte der Farbenbeschreibung in der poetischen, kunstkritischen und journalistischen Literatur zu schreiben, das Erwachen des Gefűhls für das Auf und Ab in der Farbenbewertung darzustellen" [2].

Eine Untersuchung der Farbenbezeichnungen in der Dichtung der englischen Renaissance ist das Thema der vorliegenden Arbeit. Dabei war zu beachten, daß die Farbworte der Poesie nicht als Dokumente des Farbensinns ihrer Zeit gewertet werden kőnnen. Farbensinn, Farbensehen scheinen zu allen Zeiten gleich gewesen zu sein. Wohl aber bot die Farbenbenennung eine Schwierigkeit. Daß Farbenbenennung und Farbensinn in ihrer Entwicklung keine parallelen Erscheinungen sind, hat wiederum Wilhelm Waetzoldt [3] gezeigt. Die Sprache kann, schon weil sie als Werkzeug der Mitteilung einfach sein muß, die Fűlle des farbig Empfindbaren und Empfundenen nicht adäquat wiedergeben. Auch ist nicht zu allen Zeiten das gleiche Bedűrfnis nach adäquater Wiedergabe vorhanden gewesen. Zeiten hohen kulturellen Lebens

[1] Wilhelm Waetzoldt: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 4, 1909; S. 277—286.

[2] S. 278.

[3] Wilhelm Waetzoldt: „Das Problem der Farbenbenennung" Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. 4, 1909; S. 349—399.

haben die Ausbildung des Benennungsvermögens energischer gefördert und fördern müssen, weil das erweiterte Gesichtsfeld eine stärkere Notwendigkeit zur Differenzierung der farbigen Eindrücke in sich schloß. Das trifft in hohem Maße auch für die Renaissance zu. Hinzu kommt die Berücksichtigung der stilistischen Bedingungen, unter denen das Farbwort in der Poesie steht. Der Stil der Renaissancedichtung drängt zu Übersteigerung und zu einem Maximum der poetischen Verklärung durch die Preziosität des Ausdrucks. Nicht die Manifestation eines bestimmten, der Schilderung angepaßten Farbeneffekts an sich, sondern seine möglichst gehobene, möglichst originelle und eindrucksvolle Wiedergabe wird durch Schaffung neuer Farbenbezeichnungen intendiert.

Hauptproblem ist jedoch: Wie verhält sich Dichtung zu Farbenbezeichnung?

Ursprünglich konzentriert sich das Interesse auf:

1) die Farbe, die ein besonders auffälliges Merkmal darstellt. Das Exotische geht dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, die Karikatur dem Portrait des Typischen in der Farbigkeit der Schilderung voran.

2) die Farbe, die die Wertbetontheit der Schilderung steigert, wobei phantastische Übertreibungen möglich sind. Daher stammt die weitgehende Verwendung der Farben Weiß und Schwarz, Silber und Gold, die besonders bezüglich der letzteren Farbe bei einigen Dichtern zu einem wahren Goldrausch führt.

3) die Farbe, durch die sich ein symbolischer Gehalt dokumentiert. Die symbolische Bedeutung ist meist die gleiche wie bereits im Mittelalter; allerdings wird in manchen Fällen, besonders in Bezug auf Gold und Purpur, eine Möglichkeit antiken Einflusses zu beachten sein.

Unbeachtet erscheint dagegen die Darstellung der Farbe des Alltäglichen; jedenfalls zeigt sich das Interesse dafür erst langsam in ansteigendem Maße. Zunächst erfolgt die Schilderung, wenn sie überhaupt farbig ist, in formelhaften Wendungen, wie weiß und rote Gesichtshaut, graue Augen, goldenes Haar. Auch hier ist der Ausgangspunkt solcher farbigen Schilderungen deutlich wertsteigernd. Erst ganz allmählich werden detaillierter farbige Schilderungen die Anzeichen einer wachsenden

Ausdrucksfähigkeit und eines stärkeren Wirklichkeitssinnes.

In Bezug auf die Anlage der Arbeit möchte ich betonen, daß ich mich, meiner Überzeugung nach, in Übereinstimmung mit den Wünschen meines verstorbenen Lehrers, Prof. Wilhelm Dibelius, nur an die rein philologische Seite meines Themas gehalten habe und deshalb ausschließlich die daran sich knüpfenden Probleme behandelte. Ich bin mir bewußt, daß damit eine gewisse Einseitigkeit gegeben ist, bin aber trotzdem der Ansicht, daß die philologische Sichtung und Klärung des Materials als eine notwendige Vorbedingung der ästhetisch-künstlerischen Betrachtungsweise, die ich hier nicht geben kann, die aber notwendig folgen muß, zu gelten hat.

## II. Das 14. Jahrhundert und Chaucer.

Eine ausführliche Übersicht über die Farbenbezeichnungen des Mittelalters würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Meine Aufgabe kann in diesem einleitenden Kapitel nur sein, andeutungsweise zu zeigen, w a s im Mittelalter in der Regel farbig bezeichnet wurde und inwieweit Tendenzen, die sich erst in der Renaissance voll auswirken, hier schon vorgebildet sind. Die Angaben über die angelsächsische Periode und das frühe Mittelalter entnehme ich einer Reihe von Seminararbeiten, die im Sommersemester 1928 im Oberseminar von Herrn Prof. Wilhelm Dibelius angefertigt wurden. Von mir selbst durchgesehen wurden:

für die Lyrik:

die Ausgabe des Ms. Harley 2253 von Boeddeker; William of Shoreham: „The Five Joys of the Virgin Mary"; The Pearl;

für die Epik:

Gawayne and the Greene Knight; Piers the Plougham; Chaucer; King Horn;

für das Drama:

York Plays; Towneley Plays.

Das bearbeitete Material ergibt, zunächst für die älteste Zeit:

a) wenig Farbenausdrücke: im wesentlichen nur die bereits im Altenglischen vorhandenen.

b) wenig farbig Bezeichnetes: und auch dieses gewöhnlich in rein typischen Formeln.

Farbig bezeichnet werden:

die menschliche Gestalt: Gesicht (weiß-rot) — (Boeddeker Ms. weltl. Ld. I, 11f; III, 31f; V, 10f; 34f) oft übertrieben wertbetont, was auch die häufigen Vergleiche mit Edelsteinen und anderen kostbaren Materialien zeigen, z. B. „a wayle whyt as whalles bon" (Boeddeker weltl. Ld. VII, 1), oder „heo glystnede ase gold when hit glemede" (Boeddeker weltl. Ld. VI, 3f).

King Horn, ed. Joseph Hall, M. A. Oxford, Clarendon, 1901.

Anfang: 7ff Godhild het his quen,
Faire ne migte non ben,
He hadde a sone pat het horn,
Faire ne migte non beo born.
Ne no rein vpon birine,
Ne sunne vpon bischine:
Fairer nis non pane he was,
He was brigt so pe glas,
He was whit so pe flur,
Rose red was his colur.

Haar: meist unbezeichnet, seltener golden (vgl. Pearl 213). Dagegen werden Einzelheiten des menschlichen Gesichts farbig benannt: Augenbrauen (braun) (Boeddeker weltl. Ld. II, 14; IV, 39); Augen (schwarz, grau, letzteres braucht nur „glänzend" zu bedeuten). — (Boeddeker weltl. Ld. II, 14; V. 16); Lippen (rot) — (weltl. Ld. V, 38), weiße Zähne (weltl. Ld. V, 40).

Blumen: nur Rose, Lilie (rot—weiß) Boeddeker weltl. Ld. I, 11; V, 10f; VIII, 13ff; I, 12; V, 50).

Landschaft: einheitlich grün, wenn überhaupt farbig bezeichnet. Die Farblosigkeit landschaftlicher Schilderungen besonders in der angelsächsischen Dichtung ist auffällig; selbst Dichtungen wie der Phönix begnügen sich mit allgemeinen Bezeichnungen wie „wealdas grene" (13); „pa beamas a grene stondap" (35 f.); „on pam græ swonge grene standap" (78/80).

Atmosphärisches fehlt ganz.

Phänomene der unbelebten Natur, wie etwa die Gestirne, begegnen nur in farbig unbestimmter Schilde-

rung. Konkret farbige Bezeichnungen fehlen auch für Gewässer, den Himmel etc. Scheinbare Ausnahme: Sae græge glashlutre Bt. Met. Fox 5,15 Met. 5,8. „Gray" — braucht aber nur „glänzend" zu heißen. Im Bosworth-Toller steht nicht verzeichnet, ob „græg" die Hauptfarbe in agr. Zeugnissen ist. „Græg" ist in den meisten Fällen nur „glänzend". Die Anzahl der Belege ist relativ gering. Von Tieren nur: Se græga mæw „the græg mew" Andr. Kmbl. 742, An 371. Wulf se græga „the gray wolf" Exon 91 b.

K l e i d e r, S c h m u c k wird wiederum stark wertend geschildert, vor allem g o l d e n (Beowulf 304 f, 1163; Boeddeker weltl. Ld. V. 61; geistl. Ld. XVII, 125); p u r p u r n (Maximinion 11), s c h w a r z (Boeddeker, polit. Ld. IV, 19). Feinere Nüancierungen fehlen ganz.

T i e r e sind im wesentlichen unbezeichnet. Farbige Angaben sind selten und unbestimmt: „beornas on blancum" (Beowulf 856) ähnlich Elene 1185; „hrefu blaca" (Beowulf 1801). Am häufigsten werden Pferde farbig benannt. 501 He sette him on a stede wht; 589 f. par he tok his gode fole (Pferd) Also blak so eny cole.

Beide Male handelt es sich um das Pferd, das King Horn am gleichen Tage, am Tage seines Ritterschlags, reitet. Also wohl nur typische Bewertung der Farbenqualität!

Eine Ausnahme macht nur die Schilderung des Phönix im gleichnamigen Gedicht. Es ist bezeichnend, daß es sich hier um einen exotischen Vogel handelt, bei dessen Farbenangaben die Phantasie freien Spielraum hatte. So heißt es denn im „Phönix":

293 is him pæt heafod hindan g r e n e
294 wrætlic wrixlep w u r m a n geblonden
295 f. ponne is se finta fægre gedæled
sum b r u n, sum b a s u, sum b l a c u m
spottum . . ."
297/8 sindon pa fipru h w i t hindanveard
298/9 ond pe hals g r e n e.

G e g e n s t ä n d e sind meist unbezeichnet, sonst immer wertend: g o l d - s i l b e r n (Elene 1026 „seolfren faet"; Beowulf 308 (Heorot) „gatolic ond gold-fah").

„Gold-wine" A liberal and kindly prince" Judith 10 etc. Beginn einer symbolischen Bedeutung aber noch stark konkret gefaßt: der Fürst, der Gold spendet. „Grau" wohl im Sinne von „glänzend": vgl. grægan sweorde. Cd. 138; Th. 173, 22, Gen. 2865; Beo Th. 665, B. 330: 673, B. 334. Das Königssiegel auf den Steuerurkunden, also etwas Wertgeschätztes, Außergewöhnliches, wird farbig (grűn) benannt. (Boeddeker, polit. Ld. II, 38; 55).

Arm an Farbenbezeichnungen sind auch William Langland's „Piers the Ploughman" als auch die Mysterienspiele des 14. Jahrhunderts, wie sie durch die York und Towneley Plays repräsentiert werden. Die Farbenbezeichnungen decken sich mit den oben angeführten; sie werden deshalb nicht im einzelnen angeführt. Bei Langland ist bemerkenswert nur seine Benennung der Augen des „Wrath", die er „white" (d. h. leuchtend) nennt (B. V, 134; C. VII, 103) und die Bezeichnung der Asche als „blew"(= lividus)—(C. IV, 125).

Eine Mischung von traditionellen Momenten der Farbigkeit mit einer Neigung zu phantastisch-symbolischer Farbenbezeichnung zeigen die beiden Hauptwerke des Pearl- Anonymus, „Gawan und der grűne Ritter" und die „Perle". Das letztere Moment kommt deutlich zum Ausdruck in der Schilderung der Erscheinung des grűnen Ritters, denn hier lag Ungewöhnliches vor, was der Phantasie die Möglichkeit freier Entfaltung gab [4]. Es ist charakteristisch, daß in einer solchen Schilderung nicht, wie es etwa schon bei Chaucer geschieht, das karikaturistisch-naturalistische Element zum Durchbruch kommt oder jedenfalls nur sehr schwach anklingt: die roten Augen des Ritters. Als Motiv des Grauens bringt schon eine alte

[4] George L. Kittredge: „A. Study of Gawain and the Green Knight" Cambr. 1916, gibt eine Quellenstudie über Entstehung und Entwicklung der Sagen, ohne daß eine Erklärung für die grűne Farbe in der Erscheinung des Ritters gegeben wird. Nur von der „Caradoc version" des „Perceval" (S. 32) heißt es: the challenger wears green silk, ebenso S. 39. a „very tall knight in green attire".. Ob die grűne Farbe ursprünglich eine besondere symbolische Bedeutung gehabt hat, ist diesen Angaben nicht anzusehen. Häufig ist die Farbenangabe „schwarz" bezüglich der Erscheinung des Ritters (S. 42—43, 62—63, 67—68). „Schwarz" ist hier immer gleichbedeutend mit „häßlich, schlecht".

Fassung (Kittredge S. 10/11) „Fierce yellow eyes". Im übrigen steht der Dichter ganz im Banne des Gedanklich-Konstruktiven: selbst die Augenbrauen des Ritters müssen grűn sein:

„& runish-ly his rede yzen he reled aboute,
Bende his breged brogez, blycande grene" (304 f.).

Ähnlichen Gesetzen ist auch die Tierschilderung unterworfen. Während in den eingehend geschilderten Jagdszenen nur die weiß-leuchtenden Hauer des Ebers farbig benannt werden („his whyte tushez", 1573), erscheint wiederum das Pferd des grűnen Ritters in farbiger Schilderung:

„As growe grene as pe gres & grener hit semed
pen grene aumayl on golde lowande" (235 f.)

Von Gawayns Roß heißt es nur wertbetonend: „Gringolet with his gilt helez" (2062).

Landschaftsschilderungen sind demgegenüber farblos. Das zeigt vielleicht am deutlichsten die berűhmte Schilderung der vier Jahreszeiten, die deshalb z. T. hier wiedergegeben sei. Das einzig Farbige in dieser Schilderung ist die Bezeichnung des grűnen Grases, das im Herbst welk und grau werde. (And al grayes pe gres pat grene watz ere 527.)

„Bot penne pe weder of pe worlde wyth wynter hit prepez,
Colde clengez adoun, cloudez vp-lyften,
Schyre schedez pe rayn in schowrez ful warme,
Fallez vpon fayre flat, flowrez pere schewen,
Bope grounde & the greuez grene ar her wedez,
Bryddez busken to bylde, & bremlych syngen,
For solace of pe softe somer pat sues per-after,
bi bomk;
& blossumez bolne to blowe,
Bi rawez rych & ronk,
pen notez noble in-noze
Ar herde in wod so wlonk —" usw. (504—531)

Ebenso ist die unbelebte Natur ganz farblos. Nur „pe gray morne" (1024) wäre hier zu nennen.

Auffallend ist dagegen die Landschaftsschilderung der „Perle". Der Dichter schildert die Landschaft des Paradieses, in dem ihm die Vision seines Töchterchens erscheint, mit bewußter Freude an Farben und vor allem an Lichtwirkungen: das Leuchtende, Strahlende wird ihm zum Symbol der Heiligkeit des Ortes: Klippen und Berge leuchten golden wie die Sonne; sie erscheinen wie aus Kristall gefügt (68 ff.). Eine besonders auffallende Erscheinung ist die Schilderung von Wäldern mit einzelnen Baumstämmen, die nicht etwa grün, sondern ausgesprochen blau (!) erscheinen. Wir sehn hier also einen Zug ins Impressionistische, wie er in der Zeit sehr selten ist (75 f.). Jeder Zweig dieser Bäume ist weiter mit silbernen Blättern geschmückt, mit deren Glanz das Sonnenlicht spielt:

As bornyst sylues pe lef onslydez,
pat pike con trylle on vch a tynde
Quen glem of glodiz agaynz hem glydez. (77 ff.)

Selbst bunte Blumen zählt der Perlendichter auf, ohne allerdings zu den Farben Namen zu stellen:

Blomez blayke and blwe and rede
per schynez ful schyr agayn pe sunne. (3 Str. 3 f.).

Der Fluß glänzt auf mit Ufern aus strahlendem Bayll und so durchsichtigem, klaren Wasser, daß die vielfarbigen, leuchtenden Steinchen des Flußbettes hindurchschimmern:

„as stremande sternez, quen strope men slepe,
Staren in welkyn in wynter nygt;
For vche a pobbel in pole per pygt
Watz emerald, saffer, oper gemme gente." (115 ff.) [5]

[5] Vgl. dazu die von Chaucer übersetzte Schilderung des Springbrunnens im Roman de la Rose:

Frz. Text: V. 1555 f. Où cristal, qui por le soleil
Devient ynde jaune et vermeil,

Chaucer: 1573 ff. For whan the sonne, cleer in sighte,
C a s t i n t h a t w e l l e h i s b e m e s b r i g h t e
Than taketh the cristal stoon, y-wis,
Agayn the sonne an hundred hewes,
Blewe, yelowe, and rede, that fresh and newe is.

Gewiß soll die allgemeine Kostbarkeit, das Wunderbare der Paradieslandschaft damit geschildert werden, aber verbunden damit ist fraglos auch die Freude an koloristischer Wirkung. Der Perlendichter ist ein Mann gewesen, der offenen Auges die Schönheit und Farbigkeit der Natur in sich aufnahm.

Stärker farbig ist im Grünen Ritter die Schilderung der G e w a n d u n g. Typisch für das Mittelalter ganz allgemein ist auch hier die starke Wertbetontheit: so ist bei der äußerst detailliert geschilderten Wappnung Gawayn's „golden" das einzige farbangebende Epitheton (569; 577; 587; 591 etc.). Neben „golden" ist „green" die bevorzugte Farbe, was sich nicht nur durch das Thema des Epos erklären lassen dürfte [6]. An zweiter Stelle folgt das auch sonst sehr beliebte Rot:

„pe gordel of pe grene silke,
pat gay wel be-semed,
Vpon pat r e d clope, pat ryche watz to shewe" (2035f.)

Gegenstände sind immer wertbetont. Vgl. die Schilderung des himmlischen Jerusalem in der „Perle":

be borg watz al of brende g o l d e brygt,
As glemande glas burnist b r o u n ... (989 f.)

Farbig bezeichnete m e t a p h o r i s c h e A u s d rücke fehlen ganz, auch in der „Perle".

Erst Chaucer sucht farbige Wirkungen durch häufigere Anwendung von Farbadjektiven auch in seiner Dichtung zu unterstreichen. Wir haben bei Chaucer eine deutliche Weiterbildung der Tradition, vor allem des wertsteigernden, übertreibenden, symbolischen Elements. Die Schilderungen der m e n s c h l i c h e n G e s t a l t erschöpfen sich im wesentlichen in den traditionellen, typischen Formeln: w e i ß - r o t (C. T; A 1035—40; C 30—8; F 384—92); im Falle besonderer Blässe g r ü n (wie auch schon Boeddeker, weltl. Ld. 16; geistl. Ld. VI, 11) 1 Haar ist bei Chaucer in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle g o l d e n (L. G. W. A. 203; B 249, 1315, 1672 (yellow),

[6] Vgl. die Volksballade, in der die Neigung für diese Farbe ebenfalls ganz offensichtlich ist.

1747 (yelow). Daß letzten Endes das traditionelle Schönheitsideal den Ausschlag gibt, zeigt eine Stelle wie:

„For every heer (vp) on hir hede
Soth to seyn, hit was nat rede
Ne nouther yelw ne broune hit nas
Me thoughte, most lyk gold hit was."
(B. D. 855 ff.).

Die Tradition ließ Augen meist g r a u sein (grau=glänzend), daher sind sie auch bei Chaucer so bezeichnet. (C. T; A 152, 3317, 3974). Auffällig ist die Stelle (‚blue' hier wohl im Sinne von ‚lividus' zu interpretieren):

„With teres b l e w e and with a wounded herte
Taketh your leve — —" [7] (Compl. of Mars, 8).

Im wesentlichen ist auch die L a n d s c h a f t traditionell; auch die meisten farbigen B l u m e nschilderungen, bei denen es sich wie bisher um Rose und Lilie handelt oder um vollkommen unbezeichnete (dann aber immer rot-weiße) Blumen (C. T; C 32 f. G 254, A 1036 (grüner Stengel) A 2178, A 90, 1053).

Rein wertend sind die farbigen T i e rschilderungen: die einzigen auf diesem Gebiet verwendeten Farbprädikate sind weiß, schwarz und golden. Chaucer nennt w e i ß e Wolfshunde (C. T; A 2148), einen w e i ß e n Adler (Troil. II, 926; C. T; A 2178), einen g o l d e n e n Adler (H. F; I, 503). Wie unbedeutend Anschaulichkeit und Wahrheit der Schilderung gewertet werden, zeigt das

[7] Vgl. Blümner: „Die Farbenbezeichnungen bei den römischen Dichtern" S. 150. Danach war in der Antike der Gebrauch von lividus bezüglich der Augen nur von ungesunden, anormalen Augen möglich: Plautus, Truc. 829 „videntu illic oculos livere" (Lesart nicht sicher): Zeichen des Wahnsinns; Claud. in Ruf. I. 318 „oculi liventes" — Augen der Megara. Das Bild von den ‚blauen Tränen' erscheint noch mehrfach in der Renaissance, so bei Shakespeare:

„Who finds Lucrece clad in mourning black
And round about her tear-distained eye
Blue circles streamed, like rainbows in the Sky."
(Lucrece, 1585)

und, wiederum übersteigert, bei Marlowe:

„And sprinklest Saphyres on thy shining face — — "

seltsame Bild, daß in allegorischer Darstellung selbst die Vögel erröten können! (P. F. 442 ff., 583).

Traditionell ist vielfach auch die Darstellung von Kleidern, Schmuck und Gegenständen, also wiederum stark wertbetont: goldene Gewandung (L. G. W. 1201, C. T; A 2158), goldene Kriegsausrüstung (C.T; A 2500), ein goldener Käfig (C. T; H 168), ein goldenes Lager (P. F. 265), ein goldener Wagen (Anel. and Arc. 24), usw.

Aber Chaucers stilistisches Können ist mit einer bloßen Weiterbildung der Tradition nicht erschöpft. Bei ihm sehen wir zum ersten Mal in nennenswertem Maße eine Stilrichtung, die, gelöst von aller Traditionsbedingtheit, Wahrheit und Realität der Schilderung anstrebt. Die stärkere Wirklichkeitsfreude äußert sich vor allem in den farbigen Schilderungen der menschlichen Gestalt, deren Farben nun in größerer Prägnanz und Detailliertheit erscheinen. Neben dem vorherrschenden goldenen wird rotes (C. T; A 555 f.), wachsgelbes (C. T; A 675) und schwarzes Haupt- und Barthaar (C. T; A 2130, 2144, 2517) genannt. Allerdings werden diese Farben, zumal schwarz, als etwas Abschreckendes, Häßliches empfunden. Selbst die Nägel der Hände erscheinen farbig: „Ryght whyte handes and nayles rede" (B. D. 955). Weiße Hände sind höfisch — rote Nägel sind etwas Auffallendes. Freude an seltsam phantastischen Farbenzusammenstellungen verbunden mit dem Prinzip der Wertung (daher das immer wiederkehrende golden), verrät sich in Chaucers Schilderungen der beiden exotischen Könige in den ‚Canterbury Tales':

„Ther maistow seen coming with Palamoun
Ligurge himself, the grete king of Trace
Blak was his berd, and manly was his face.
Ther cercles of his eyen in his heed,
They gloweden bitwixe yelow and reed;
And lyk a griffon loked he aboute, — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

(A 2128—33.)

Ful hye up-on a char of g o l d stood he,
With foure w h y t e boles in the trays.
In stede of cote-armure over his harnais,
With nayles y e l w e and brighte as any gold,
He hadde a beres skin, c o l - b l a k, for-old.
As any ravenes fether it shoon for - b l a k."

(A 2138—2144.)

Und der andere Kőnig:

„Upon a stede b a y, trapped in steel,
Covered in cloth of g o l d diapred weel,
Com ryding lyk the god of armes, Mars.
His cote-armure was of cloth of Tars,
Couched with perles w h y t e and rounde and grete
His sadel was of brend g o l d newe y-bete;
A mantelet upon his shuldre hanginge
Bretful of rubies r e d e, as fyr sparklinge
His crispe heer lyke ringes was y-ronne,
And that was yelow, and glitered as the sonne
His nose was heigh, his eyen bright c i t r y n,
His lippes rounde, his colour was s a n g w y n,
A fewe fraknes in his face y-spreynd,
Betwixen y e l o w and somdel b l a k y-meynd,
And as a leoun he his loking caste."

(A 2157—2171.)

Stark farbig und detailliert ist Chaucers Karikatur. Es ist bezeichnend, daß es, wie zum Beispiel im Prolog zu den ‚Canterbury Tales', Personen niederen Standes sind, die karikiert werden. Der sozial hochstehende Ritter wird farblos geschildert; farbig ist dagegen der Műller, mit seinem Bart, der:

„As any sowe or fox was reed
And therto brood, as though it were a spade,
Up-on the cop right on his nose he hadde
A werte, and ther-on stood a tuft of heres
R e e d as the bristles of a sowes eres;
His nose-thirles b l a k e were and wyde."

(A 552 ff.)

Auch bezüglich der Tierschilderung weiß Chaucer in einigen wenigen Beispielen Naturalismus und starke Farbigkeit zu vereinen. Das gilt schon von einer Schilderung wie der der Fische im Quell: „With finnes rede and scales silver-brighte" (P. F. 188 f), noch mehr aber von einem Bilde wie das, das Chaucer vom Hahn, der Hauptperson einer in den ‚Canterbury Tales' erzählten Fabel, entwirft:

„His combe was redder than the fyn coral
And batailed, as it were a castel wal
His bile was blak and as the Jeeit shoon,
Lyk azur were his legges, and his toon,
His nayles whytter than the lilie flour,
And lyk the burned gold was his colour."
(C. T; B 4049—4054.)

Noch überraschender erscheint der Realismus der Schilderung bei dem Bilde des Fuchses:

„His colour was betwixe yelwe and reed;
And tipped was his tail and bothe his ere
With blak, unlyk the remenant of his heres;
His snowte smal, with glowinge eyen tweye."
(B 4092—95.)

Ebenso erscheint die Schilderung der Landschaft farbiger und naturalistischer. Die Farbigkeit der Blumen erscheint gesteigert: weiß, blau, rot (Troil., II, 50 f), weiß, blau, gelb, rot (P. F. 186). Neben der traditionellen Rose und Lilie wird das blaue Veilchen (C. T; F 644 f), das weiße Gänseblümchen genannt, — letzteres besonders auffallend, weil es sich um eine ganz unauffällige, untraditionelle Blume handelt:

„Cibella made the dayesy and the flour
Y-coroned al with whyt, as men may see,
And Mars yaf to this coroun reed pardee
In stede of rubies, set among the whyte."
(L. G. W; A 519; B 531.)

Neuartig ist bei Chaucer auch, daß die Farbe von Früchten genannt wird: die rote Hagebutte (C. T; B 1937), die grüne Birne (C. T; E 2333), die Weintrau-

ben: weiß und rot — die Farben sind als Kontrastbezeichnungen zu erklären (C. T; F 1148).

Bei Chaucer erscheint auch die unbelebte Natur in stärkerer Farbigkeit. Auffallend ist vor allen Dingen die Schilderung der Morgenröte, die nicht nur einfarbig, sondern in der Wirkung zweier Farben zueinander dargestellt wird:

„On hevene yet the sterres were sene
Al though ful pale ywaxen was the mone.
And whyten gan the orisonte sheene
Al estward, as it woned is to done
And Phebus with his rosy carte sheene — —"
(Troilus V, 274 ff.).

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Gladeth, ye foules, on the morrow gray,
Lo! Venus risen among yon rowes rede."
(Compl. of Mars 1 f.)

Wichtig ist auch, daß Chaucer das Meer farbig schildert: „the wawes grene and blewe" (Former Age 21).

Bedeutsam ist weiterhin, daß Chaucer den Versuch macht, die Atmosphäre und atmosphärische Wirkungen farbig darzustellen. Er ist auch in dieser Beziehung völlig isoliert unter seinen Zeitgenossen, denen derartige Versuche fernlagen. So gibt uns Chaucer den Eindruck eines frühen Sommermorgens:

„And through the glas the sunne shon
Upon my bed with brighte bemes,
With many glade gilden stremes
And eek the welkin was so fair
Blew, bright, clere was the air."
(B. D. 336—340.)

Ebenso auffallend ist es, wenn Chaucer in impressionistischer Weise, — denn der momentane, subjektive Eindruck ist maßgebend, — die Sonne hinter Nebelschwaden schildert

„The vapour, which that fro the erthe glood
Made the sonne to seme rody and brod."
(C. T; F 393.)

Oder Chaucer ist der erste, der in seiner Zeit die Dämmerung zu schildern versucht hat:

„And whyte thinges wexen dimme and donne
For lak of light — —" (Troilus II, 908 f.)

Auch betreffs der Gewand- und Gegenstandsschilderungen zeichnet sich Chaucer durch starke Farbigkeit aus. Farbig sind die Kleider der meisten Gestalten des Prologs, der ‚yeoman' (grün A 103), der Arzt (rot), blau A 439), die ‚Wyf of Bathe' (rote Strümpfe) (A 456), der Müller (weiß und blau A 564). Die Farbigkeit erscheint am stärksten in Schilderungen wie der Absaloms:

„Crul was his heer, and as the gold it shoon
— — — — — — — — — — — — — —
His rode was reed, his eyen grey as goos;
With Powles window corven on his shoos,
In hoses rede he wente fetisly.
Y-clad he was ful smal and proprely,
Al in a kirtel of a light wachet;
Ful faire and thikke been the poyntes set
And ther-to he hadde a gay surplys
As whyt as is the blosme vp-on the rys."
(C. T; A 3314; 3317—24.)

Bei Chaucer erscheinen auch Gegenstände gelegentlich mit anderen als bloß wertenden Farbenbezeichnungen. Die Priorin hat einen Rosenkranz um ihr Handgelenk, dessen Perlen mit Grün verziert sind (C.T; A 159). Ein Gegenstand des Alltags, braunes Brot, wird farbig benannt (B 4034).

Typisch für Chaucer ist, daß seine Neigung für farbige Schilderungen sich verbindet mit einer Vorliebe für phantastische Übertreibung. Das zeigt vielleicht am deutlichsten seine Neigung zu koloristischen Schilderungen. Er schildert Dinge farbig, von denen man sich schwer eine genaue Vorstellung machen kann. So ist das ‚domus Daedali' aus farbigen Zweigen erbaut:

„made of twigges, falwe, r e d e.
And g r e e n e eek, and som weren w h i t e."
(H. F. 1936.) [8]

oder der Rauch, den Aeolus aus der schwarzen Posaune der Fama bläst:

„And swiche a smoke gan out wende
Out of his foule trumpes ende
B l a k, b l o, g r e n i s h, s w a r t i s h, r e e d."
(H. F. 1645.)

Beachtenswert erschien mir endlich, daß ich bei Chaucer zum ersten Mal in nennenswertem Maße farbige (symbolisch-wertende) m e t a p h o r i s c h e A u s d r ű c k e gefunden habe, die bei Langland z. B. noch fehlen. Diese metaphorischen Ausdrücke nehmen in der Renaissance stark überhand, und es ist nicht uninteressant, daß sie, soweit das von mir untersuchte Material Schlüsse zuläßt, im Mittelalter zu fehlen scheinen.

Beispiele bei Chaucer: „Out of this black Wawes (— der Verzweiflung) forth to sayle" (Troilus, II, 1); „Y-bounden in the blake bark of care" (Troilus, IV, 229).

[8] Ovid, met. VIII. 155 ff.

Creverat obprobrium generis, foedumque patebat
Matris adulterium monstri novitate biformis.
Destinat hunc Minos thalamis removere pudorem,
Multiplicique domo caecisque includere tectis.
Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis
Ponit opus; turbatque notas, et l u m i n a f l e x u m
Ducit in errorem variarum ambage viarum.
Non secus ac liquidus Phrygiis Maeandros in arvis
Ludit, et errorem variarum ambage viarum etc.

Bei Ovid also nur „lumina flexum" = unbestimmte Farbenangabe.

# III. Farbenbenennung.

Es ist schon einleitend betont worden, daß die Farbworte einer Periode, wie sie sich in der Dichtung dokumentieren, keinen Schluß auf das Farbengefühl eben dieser Periode zulassen. Sie müssen unabhängig davon als von der allgemeinen Stilrichtung abhängige Erscheinungen gewertet werden.

Die Dichtung des englischen Mittelalters ist relativ arm an konkreten Farbenbezeichnungen. Diese sind, ihrer Entstehung nach:

I. aus dem Altenglischen übernommen wie: red, ruddy, yellow, brown, green, white, gray, black;

II. in ihrer Bedeutung durch die fremdstämmigen Eroberer Englands bestimmt, wie blue, (frz. bleu, an. blâ); tawny (— tanné); — beide ca. 1300.

Die Denkmäler des 14. Jahrhunderts (York und Towneley Plays, Wm Langland) haben im wesentlichen die gleichen alten Farbenbezeichnungen. Neubildungen, wie sie die Renaissance in so hohem Maße bringen sollte, finden sich noch kaum. So tritt in den York Plays ‚purple' einmal auf, — ob schon eindeutig im Sinne einer Farbenbezeichnung, ist schwer zu entscheiden („Maria wrought purpyll, the otheres none" X. 273).[9]

Erst Chaucer hat Neubildungen in reicherem Maße, obwohl die alten Bezeichnungen noch in durchaus vorherrschender Stellung sind.

‚Purple' kommt in Chaucers Originalwerken nur zweimal vor: zur Bezeichnung der purpurnen Segel der Dido [10]

[9] Nach dem New Oxford Dictionary zuerst bei Trevisa, 1398.
[10] vgl. Ovid, Met. X, 596.

(L. G. W. 654) und verweinter Augen (Troilus IV, 869); wohl aber mehrfach in seinen Übersetzungen, wo der Text des Originals es verlangte (vgl. RR 1071, 1188; Boethius 3m 8, 11; 2m 5, 475—80; usw.).

„Sanguine'[11] kommt zweimal zur Bezeichnung des Gesichts vor (C. T; A 333, 2168), einmal als Kleidfarbe (‚sanguine and pers' C. T; A 439).

Auch ‚scarlet'[12] ist mehrfach vertreten: die Strümpfe der ‚Wyfe of Bathe' sind „of fyn scarlet reed" (C. T; A 465; ähnlich 4351, 1917, D 559).

Eine andere Neubildung ist ‚rosy', das bei Chaucer zum ersten Mal als Farbenprädikat auftritt[13]. Vgl. „That Phebus mot his rosy day forth bringe" (Troilus, III, 1755; ähnlich V, 278; II, 1198).

III. Farbenbezeichnungen, die von der Renaissance (in weitestem Sinne) geschaffen wurden[14] (nach den N. O. D.):

scarlet (1400), violet (1400—1450), sapphire (15. Jahrh.), vermilion (1400—1450), cherry (1447), ruby (1508), coral (1513), flaxen (1523), sandy (1523), rose (1530), russet (1532 3), carnation (1535), orange (1542), tanned (1564—78), purple im Sinne von ‚violet' (1573—80), crimson (1577), alabaster (1580), verdant (1581), pitchy (1586), jetty (1586), ivory (1590), caerule (1591), blushing (1591), bloody (1591), ebon (1592), hazel (1592), inky (1593), musk (1600), damask (1600), chestnut (1600), livid (1622), raven (1634), copper (1699).

Die Vermehrung des Bestandes der englischen Farbenbenennungen ist auffallend vor allem durch seinen Reichtum an Ausdrücken für rote Farbtöne. Bei gewissen Dichtern, — so bei Marlowe oder in Shakespeares Versepen, — ist das Übergewicht der neuen Bezeichnungen

[11] Nach dem N.O.D. zuerst 1382.
[12] „ „ „ „ 1400.
[13] „ „ „ „ 1377.
[14] Bei der Angabe der Daten folge ich dem New Oxford Dictionary.

besonders augenfällig. Doch sind diese neuen Ausdrücke, — und das gilt wiederum speziell von den Ausdrücken für rote Farbtöne, — nur in den seltensten Fällen Benennung für spezielle Nüancen innerhalb des alten Farbbegriffs. Deutliche Nüancierungen bezeichnen z. B.:

rose, rosy: für helles Rot von geringer Intensität;
orange-tawny: und russet: für rot-braune Töne;
tanned: für helles Braun;
chestnut: für Kastanienbraun;
flaxen: für Weiß-Gelb;
sandy: für Sandfarbe, bräunliches Gelb-Rot;
azure: für ausgesprochenes (meist helles) Blau.

Die sonstigen neugeschaffenen Farbenbezeichnungen sind im wesentlichen bloße Ersatzbezeichnungen der alten Ausdrücke. Es handelt sich bei ihnen um Modewörter, um Termini einer gehobenen, poetischen Sprache, die durch Ungewöhnlichkeit und Klangfülle des Ausdrucks ihrem Gegenstand eine besondere poetische Verklärung verleihen wollte.

Es ist bezeichnend, daß gerade die Farben Weiß und Rot am reichsten sind an Ausdrücken dieser Art: wird doch mit diesen Farben die Schönheit der Geliebten gepriesen, ein Thema, wo poetische Übersteigerung besonders nahe lag.

Ohne Zweifel ist dies eine Entwicklung, die durch das Vorbild des klassischen Altertums, zumal der späteren Antike, angeregt worden ist [15].

Nüancierungen sind also äußerst selten. Nicht das Bestreben zu nüancieren, sondern die Freude am unge-

[15] Auch die Dichtung der Antike hat Ersatzbezeichnungen für Rot und Weiß herausgebildet. Bei Homer haben wir zunächst nur die erstarrte Formel „λευκώλενος" zur Bezeichnung weiblicher Schönheit (vgl. Käte Müller-Boré, „Stilistische Untersuchungen zum Farbwort", S. 21); Isoliert ist bei Homer der Vergleich der weißen Haut der Penelope mit Elfenbein: „λευκοτέρην πριστοῦ ἐλέφαντος" (K. Müller-Boré, S. 22). Der späteren Zeit sind Vergleiche der Körperschönheit mit Silber, Marmor, Milch, Schnee durchaus geläufig.

Vgl. auch die lat. Farbenbezeichnungen niveus, lacteus, eburneus, marmoreus, argenteus, die vorzugsweise bezgl. des Körpers gebraucht werden.

wöhnlichen Ausdruck ist ausschlaggebend für den Reichtum an Farbworten. Es genügte den Dichtern des pathetischen Stiles nicht zu sagen, die geliebte Frau habe rote Lippen; der Mund mußte ‚cherry' oder ‚coral' sein. Spenser macht aus den roten Kühen des Geryon (im griechischen Text des Apollodoros steht: „εἶγε δὲ φοινικᾶς βόας" [16] p u r p u r n e Kühe (Spenser, F. Q. V, 10, 87).

Daher erklärt sich auch die Entstehung der Farbenausdrücke aus allem, was wertvoll ist und was so empfunden wird: kostbare Stoffe wie ‚purple', ‚crimson', ‚scarlet'; Edelsteine wie ‚ruby', ‚coral'; wertvolle Substanzen wie ‚vermilion', ‚castory'; Namen für Blumen und Früchte wie ‚rose', ‚damask', ‚cherry', ‚apricot, ‚peach-(coloured'), ‚orange-(tawny') und aus gelehrten Worten wie ‚carnation', oder Worten mit ausgeprägtem bildhaften Nebensinn wie ‚blushing', ‚bloody', ‚sanguine', usw. Aus ähnlichen Gründen sind die in der Renaissance neugeschaffenen Farbenbezeichnungen mehrsilbige, volltönende Worte fremden (frz., lat., griech.) Ursprungs. Ihre Wirkung wird bestimmt und gehoben durch ihren oben charakterisierten bildlichen Charakter. Wie gesteigert und unalltäglich diese poetische Sprache wirken kann, mag ein Zitat von Crashaw zeigen. Es handelt sich um eine Huldigung der jungen Prinzessin Elisabeth:

„Those sparkling twinnes of light should I now stile
Rich diamonds, sett in a pure s i l v e r foyle;
Or call her cheeke a b e d of n e w b l o w n e r o s e s
Or say, that I v o r y her front composes;
Or should I say, that with a s c a r l e t wave
Those p l u m p e, s o f t r u b i e s had bin drest soe brave,
Or that the dying l i l l y did bestow
upon her neck the w h i t e s t of his s n o w;
Or that the p u r p l e violets did lace
That hand of m i l k y d o w n e" — —

(Upon the Birth of Princess Elizabeth, S. 357, 43 ff.).

[16] Βιβλιοθήκη II, 5, 10.

So erklärt sich der Reichtum an Farbausdrücken der Renaissance primär aus der stilistischen Einstellung dieser Periode. Die Tendenz zur Übersteigerung, wie sie dem heroisch-pathetischen Stile lag, erklärt letzten Endes die überraschende Menge neuer Farbausdrücke in der Dichtung der englischen Renaissance.

## A. Farbenausdrücke für Violett.

‚Violett' als Farbenbezeichnung beginnt zu Anfang des 15ten Jahrhunderts üblich zu werden. In der Poesie bleibt es jedoch vereinzelt, da hier ‚purple' in jeder Beziehung vorgezogen wird. Ich habe ‚violett' nur zwei Mal und zwar bei Crashaw in Beziehung auf die Adern (S. 350, 28) und im Percy Folio Ms., in Bezug auf Kleidung („a vyolett mantle" — Libius Disconius 901) gefunden.

‚Purple' ist der in der Renaissancedichtung allgemein übliche Ausdruck für rote Farbtöne. Der Doppelsinn der Farbe, die sowohl rote als auch dunkle, violette Schattierungen bezeichnen kann, geht bereits auf antiken Gebrauch zurück[17]. Trotzdem kommt ‚purple' im Sinne von ‚violet' erst gegen Ende des 16ten Jahrhunderts vor. Als Bezeichnung der Farbe der Weintrauben und der Veilchen (die auch ‚blue' genannt werden), wird ‚purple' bei Spenser (F. Q. II, 12, 489), bei Shakespeare (M. N. Dream III. 1, 170), und allgemein bei den Dichtern des 17ten Jahrhunderts verwandt[18].

[17] Vgl. Georges, lat. Wörterbuch und Käte Müller-Boré S. 8: „πορφύρεον begreift in der älteren Posie auch ἀλουργόν-Schattierungen in sich; das Veilchen ist ebensogut πορφύρεον wie die Rose".

[18] Bemerkenswert ist ein Versuch, die eigene Tönung des Amethyst, also blau-violett, auch sprachlich wiederzugeben:

„pe amatyst purpre with ynde blente — — —"
(Perle 1016).

## B. Farbenausdrücke für Rot.

‚Red‘ ist der im Englischen noch heute gebräuchlichste, älteste und allgemeinste Ausdruck für rote Farbtöne. Wenn auch quantitativ durch die Fülle der in der Dichtung der Hochrenaissance neugeschaffenen Ausdrücke in seinem Gebrauch eingeschränkt, bleibt der Ausdruck qualitativ trotz aller Neubildungen in der ganzen Weite seines Begriffs bestehen.

‚Red‘ sowie das ihm stammverwandte, abgeleitete ‚ruddy‘ umfaßt alle Schattierungen und Modifikationen des roten Farbtons ohne Unterschied der Sättigung. Es bezeichnet die Purpurfarbe der Weinrebe (Chaucer, C. T.; F. 1148) so gut wie den leuchtenden Farbton der Rubinen (C. T.; A 2164), die Farbe des Bluts (Marlowe, Tamb. 1497), die Farbe der Rose (Boeddeker, W. Ld. I, 11), die Farbe des menschlichen Gesichts, vor allem der Lippen und Wangen (Shakespeare, T. Night I, 5, 257; W. Tale IV, 4, 454) und das helle, leuchtende Rot der Morgenröte (Chaucer, Mars 2).

‚Red‘ erstreckt sich ferner auf gelb-rote und braunrote Schattierungen. Dazu gehört die schon seit altenglischer Zeit übliche Bezeichnung „rotes Gold“ [19] (vgl. Chaucer, C. T.; B 2059). Chaucer bezeichnet mit ‚red‘ die Farbe des Fuchses und der Sau (C. T.; A 552, 556). Andererseits versucht er dort, wo es ihm auf eine genauere, anschaulichere Schilderung ankommt, auch die besondere Farbschattierung präziser zu definieren: „His colour was betwixe *yelow* and *reed*“ (C. T.; B 4092).

Die beim Gebrauch von ‚red‘ schon in den Dichtungen des Boeddeker Ms. deutliche Neigung zu Kompositionsbildungen und häufigen Vergleichen, zeigt, wie früh bei diesem Farbwort eine Tendenz zur Steigerung bestand. Bei Chaucer ist diese Tendenz besonders offensichtlich bei Bildungen wie: „redder than the fyn coral“ (C. T.; B 4049); „as red as rose“ (L. G. W. 112); „red as blood“ (C. T.; A 635); „red as any glede“ (C. T.; A 1997).

[19] ‚Rutilum aurum‘ scheint auch in der Antike eine gebräuchliche Wendung gewesen zu sein. Blümner, op. cit. S. 180, führt eine Reihe von Beispielen für diesen Gebrauch an.

Nur in den seltensten Fällen liegt Nűancierungsabsicht vor, so etwa, wenn Shakespeare das Gesicht eines Menschen beschreiben läßt:

„There was a pretty redness in his lip,
A little riper and more lusty red
Than that mix'd in his cheek — — —“
(As you Like It, III 5, 121.)

Als Ersatzbezeichnungen für ‚red‘ kommen auf:

‚Purple‘ [20], das in der Bedeutung ‚Purpurgewand‘ bereits in angelsächsischer Zeit űblich war. Bei Trevisa [21] findet es sich zum ersten Mal in der űbertragenen Bedeutung als Farbenausdruck.

‚Ruby‘ wird zunächst gern als Vergleich verwandt, wobei das bildhafte Element vorherrscht. So heißt es bei Chaucer: „And lyk the ruby ben your chekys rounde“ (To Rosemounde) oder bei Skelton: „a circulet lyke the ryche rubye“ (Speke Parrot 19). Selbständig als Farbenadjektiv kommt „ruby“ erst 1508 vor [22], z. B. „their ruby lips“ (Shakespeare, Caesar III 1, 230).

‚Crimson‘ ist wie „purple‘ ursprűnglich die Bezeichnung eines kostbaren Gewandstoffes. Frei belegt als Farbenbenennung kommt es erst 1577 vor [23]. In den von mir untersuchten Dichtungen habe ich es zuerst bei Spenser und Marlowe belegt gefunden (F. Q. II, 24; Tamb. 3298).

‚Vermilion‘, der Ausdruck für meist kűnstlich hergestellten Zinnober, ist schon 1296 belegt. Als Farbenbezeichnung tritt er jedoch erst zwischen 1400 und 1450 auf [24]. In der Form „vermeil“ findet er sich in der Fortsetzung zu Chaucers Rosenroman (V. 3645). Daß Chaucer selbst der Ausdruck aber nicht geläufig war, zeigt, daß er ihn nie in seinen eigenen Werken verwendet, ja, im Rosenroman sogar ein „vermoille“ des Originals mit einfachem „rody“ űbersetzt (RR 820).

[20] Vgl. S. 22 f.
[21] Vgl. N. O. D. 1398.
[22] Vgl. N. O. D. Dunbar: „The ruby skyes of the orient“.
[23] Vgl. N. O. D.
[24] Vgl. N. O. D. Alexander 4336.

‚Damask‘ ist ursprünglich die Farbe der damaszener Rose. Shakespeare ist der erste, der diesen Ausdruck auch im übertragenen Sinne als Farbenbenennung verwendet [25].

‚Castory‘ ist ein vereinzelt bei Spenser vorkommendes Farbenwort. Es handelt sich um die Farbe des Castorins (Bibergeilfett), das als medizinisches Mittel bereits dem Mittelalter vertraut war [26].

‚Cherry‘ besitzt, ebenso wie ‚ruby‘, primär bildhaften Charakter, der in der Dichtung der Renaissance den Gebrauch des Wortes bestimmt. Daß es kein selbständiges Farbenadjektiv im vollen Sinne des Wortes ist, zeigt seine noch beschränkte Gebrauchsmöglichkeit: es wird nur in Bezug auf Teile des menschlichen Gesichts (speziell Lippen, Wangen) verwendet, zum ersten Mal in dieser Art 1447 [27].

‚Scarlet‘ ist die Bezeichnung einer speziell roten Tuchart, die in englischen Texten bereits 1250 erwähnt wird [28]. Als freie Farbenbenennung tritt es erst 1440 [28] auf, vorzugsweise allerdings immer noch als Gewandfarbe. Aber 1641 „scarlet iniquities!“

‚Sanguine‘ als freie Farbenbezeichnung zum ersten Mal belegt bei John Wicliffe, 1382 [28].

‚Bloody‘ zum ersten Mal bei Shakespeare, 1591 [29].

‚Blushing‘ ist, ähnlich wie ‚ruby‘ und ‚cherry‘, stark bildhaft, darum aber auch keine ganz reine Farbenbezeichnung. Seine Anwendung bei Shakespeare, wo es zeitlich zuerst auftritt, ist bereits typisch für den bildhaften Charakter des Wortes: „The discontented, blushing sun“ (Rich. II., III. 3, 63) [30].

‚Coral‘ ist, ebenso wie ‚blushing‘ kein pures Farbenadjektiv. Als solches wird es zum ersten Mal 1513 [31] gebraucht.

[25] Vgl. N. O. D.
[26] Vgl. N. O. D. 1398 Trevisa: „the pacyent shall vse sage and castory .... to helpe the palsey“.
[27] Der Gebrauch als vollkommenes Farbenadjektiv zuerst bei Swift: „a new cherry ribbon“ 1727; vgl. N. O. D.
[28] Vgl. N. O. D.
[29] Vgl. N. O. D. I. Hen. VI. 4, 61.
[30] Vgl. N. O. D. 1591.
[31] Vgl. N. O. D. 1374.

‚Carnation' (< carnationem) bezeichnet seiner etymologischen Bedeutung nach die Farbe des Fleisches, also ein helles Rot. Das N. O. D. gibt 1535 als das Datum der ersten schriftlichen Fixierung an; ich habe es zeitlich zuerst bei Spenser und Shakespeare gefunden (L. L. L. III, 1, 146; F. Q. III. 3, 20).

‚Rose, Rosy'. Letzteres ist als Farbenbezeichnung schon in Chaucers Troilus [32] üblich; die Nebenform „rose" ist eine Neubildung der Renaissance (1530).

‚Russet' bedeutet ursprünglich einen hausgewebten, meist rot-braunen Wollstoff, wie er schon 1275 in schriftlichen Denkmälern auftaucht [33]. Zur Farbenbezeichnung wird ‚russet' erst zu Beginn des 16ten Jahrhunderts [34].

‚Orange-tawny'. Die Orange wird in England bereits im 14ten Jahrhundert erwähnt; ‚orange' als Farbenbezeichnung ist aber erst eine Bildung der Renaissance [35]. Das Wort wird, wie die Belege des N. O. D. zeigen, häufig mit verwandten Farbenbenennungen in Verbindung gebracht, so mit brown, chestnut, crimson, golden, chrome, lake usw.; in unserem Falle ist das Verbindungswort ‚tawny' (diese Komposition im N. O. D. nicht erwähnt). Die Zusammenstellung kommt isoliert nur einige Male bei Shakespeare vor (z. B. M. N. Dream I 2, 96).

‚Copper' als reine Farbenbezeichnung tritt nach dem N. O. D. erst 1699 bei Dampier auf. Doch glaube ich es als Farbenbezeichnung bereits bei Shakespeare nachweisen zu können: „a copper nose" (Troilus und Cress. I 12, 45); ähnlich vielleicht schon bei Spenser (F. Q. II 4, 139).

Der bildhafte Gehalt überwiegt bei einigen Ausdrücken, die deshalb nicht als pure Farbenbezeichnungen anzusehen sind:

‚Apricot' (Ben Jonson, Barth. Fair I 1, 149).

‚Cain-coloured' (Shakespeare, Mer. Wiv. I 4, 23).

‚Peach-coloured' (Shakespeare, Meas. for Meas. IV 3, 12).

‚Flame-coloured' (Shakespeare T. N. I. 3, 144; Hen. IV. I 2, 11).

---

[32] Vgl. N. O. D.
[33] Vgl. N. O. D. 1532/3.
[34] Vgl. N. O. D. 1542.
[35] Vgl. N. O. D. 1542.

Von diesen Farbenbezeichnungen haben den Sinn bestimmter Nűancen von Rot:

‚Rose, rosy‘ wenig intensives, helles Rot; Schattierungen wie das Rot der Morgenrőte (Chaucer, Troilus III 1755; V 278); die Wangen, der Busen der Geliebten (Ovid I 4, 37 bei Marlowe: „thy bosomes Roseate buds“ — keine lat. Entsprechung dieser Stelle; Marlowe, Hero I 278).

‚Russet‘ ist zweideutig. Es bezeichnet:

a) rot-braune Farbtőne: das Rot der durch Schläge gerőteten Haut (Donne, Elegy 8, S. 90, 29); Rot der Morgenrőte (Hamlet II, 166).
b) ausgesprochen braune Schattierungen: die braune Pfote des Affen (Donne, Progr. of the Soule 478), die gebräunte Haut der Landbevőlkerung (Herrick, a New Jeares Gift, II, 39, 1).

‚Orange-tawny‘ bezeichnet ein rőtliches, auch zum Gelblichen neigendes Braun-Rot: der Schnabel der Krähe (Shakespeare, M. N. Dream III, 1, 129).

Bezeichnend ist, daß mit Ausnahme des ‚Rose, rosy‘ nur solche Schattierungen des Rot durch besondere Benennungen differenziert werden, die zum Braunen oder Gelblichen neigen. Hier scheint also wirklich ein Bedűrfnis zur Unterscheidung von Farbtőnen vorgelegen zu haben.

Die übrigen Farbenbenennungen sind entweder ganz bildlich und nur sekundär als Farbenbezeichnungen zu werten, oder sie beziehen sich auf die heterogensten Schattierungen von Rot, wie ‚purple‘, ‚vermilion‘, ‚ruby‘, ‚crimson‘, ‚coral‘, ‚scarlet‘. So umfaßt ‚purple‘ helle und dunkle Farbtőne (vgl. die Bedeutung ‚violet‘); die Farbe des Bluts (Spenser, F. Q. IV, 10, 182; Marlowe, Tamb. 1448), das leuchtende Rot der Morgenrőte (Surrey, Vergilűbers. IV, 585 — für lat. ‚croceus‘); das rosige Rot der Blűten des Holzapfelbaums (Spenser, F. Q. III, 7, 150). Ähnlich ‚crimson‘, das zur Wiedergabe von lat. rubescere dient (Marlowe, Ovidűb. II, 18, 40), häufig wie ‚purple‘ die Farbe des Bluts bezeichnet (Shakespeare, K. John IV, 2, 253), und doch auch als mit ‚rosy‘ identisch gefühlt werden kann. (Shakespeare, „A maid yet rosed over with the virgin crimson of modesty“ Hen. V., V 2, 253).

‚Vermilion' ist meist dunkles Rot (vgl. Shakespeare, „The deep vermilion of the rose" Sonnets, 98, 10), dagegen:

„Apples r o s y r e d ,
As they in pure v e r m i l i o n had beene dide"
(Spenser, F. Q. I, 11, 412).

Auch ‚scarlet' ist deutlich Übersteigerungsfarbe, Farbe des Bluts (Webster, Appius and Virg. I, 4, 75; Donne, Hymn to the Saints S. 288, 34); Farbe der Wangen (Donne, Heroical Epistle, S. 124, 59); Farbe der Lippen (Romeo and Juliet II, 1, 18). Andererseits hat man gerade bei ‚scarlet' den Eindruck, daß sich hier schon eine speziellere Bedeutung, in diesem Falle ein zum Orange neigendes Rot, herausbildet (vgl. Marlowe, der mit ‚scarlet' die gelb-rote Tönung des Safran bezeichnet (Ovidübers. II, 6, 22).

Nur ganz selten hat man den Eindruck, daß die Vorstellung einer bestimmten, von anderen deutlich geschiedenen Farbtönung mit diesen Bezeichnungen verbunden ist. So, wenn es etwa bei Traherne heißt:

„A deep vermilion on a red,
On that a scarlet will I lay"
(The Person, S. 60, 7 f.).

Leider ist dies der einzige Beleg von ‚vermilion' bei Traherne, so daß nicht festzustellen ist, ob ‚vermilion' für ihn immer die Bedeutung einer bestimmten Nüance hatte.

Ansätze zu ähnlicher Nüancierung sind deutlich bei Crashaw. Für ihn ist charakteristisch die Häufung von roten Farbtönen, wobei anzunehmen ist, daß ihm gewisse Nüancen vorschwebten, aus deren Zusammenklang sich die harmonische Wirkung des Ganzen ergab; z. B.:

„Rise, thou best & brihtest morning!
Rosy with a double R e d ;
With thine own b l u s h thy cheeks adorning
And the dear drops that day were shed.

All the p u r p l e pride that laces
The c r i m s o n curtains of thy bed,
G u i l d s thee not with so sweet graces
Nor setts thee in so sweet a red."

Oder noch stärker:

These purple currents, hedged wit violets round,
To c o r a l l i z e, which softly wont to slide
In c r i m s o n waveletts and in s c a r l e t tide."
(S. 360, 22.)

## C. Farbenausdrücke für B r a u n.

‚B r o w n' ist, anders wie ‚red', eine von vornherein zweideutige Farbenbenennung. Es kann bezeichnen:

a) vages Dunkel ohne Farbcharakter;
b) eine bestimmte Farbqualität, die wir mit Braun bezeichnen, allerdings variierend in allen Schattierungen zwischen hell und dunkel;
c) leuchtend, glänzend in Bezug auf Stahl und Waffen.

I. Für ‚brown' im Sinne unbestimmter Dunkelheit sprechen Wendungen wie Chaucers „Ne she was derk ne broune net bright (RR. 1009); „She was not broune of hewe" (RR. 1213). Ähnlich ist zu deuten, wenn Spenser den Mond „now brown and gray" nennt[36] (F. Q. VII, 7, 454), oder die Nacht in allegorischer Personifizierung in einem Vierergespann fahren läßt, von dem zwei Pferde schwarz, zwei Pferde b r a u n sind (F. Q. I, 5, 253). Bei Milton[37] ist die Bedeutung von ‚brown' im Sinne von dunkel besonders üblich und allgemein: der Abend wird ‚brown' genannt (P. L. 9, 108), dunkle Alleen (P. R. 2, 93). Schatten ganz allgemein (z. B. II Pens. 134) erscheinen als ‚brown'.

Vgl. Perle 537 f.:

„Sone pe worlde bycom well b r o u n
pe sunne watz doun & hit wexe late".

II. ‚Brown' bezeichnet alle braunen Töne ohne Unterschied: das helle Braun sonnengebräunter, menschlicher Haut (z. B. Donne, S. 12, 1), rotbraune Schattierungen:

[36] Ähnlich Wyatt, Poems after 1536, 14, 64.
[37] „Brown" wird hier zum ersten Mal im Sinne der italienischen „bruna notta" gebraucht.

Pferde (Chaucer, C. T.; A 207); braunes Haar (Shakespeare, Coriol. II, 3, 20); Wein (Meas. for Meas. III, 2, 4), und schwarz-braune Schattierungen (Schwarzbrot im Gegensatz zu weißem Brot (Konträrfarben).

‚Brown‘ als konkrete Farbschattierung kann sowohl zur Wiedergabe eines lat. fuscus (— sehr dunkles, schwärzliches Braun; Marlowe, Ovidübers. II, 4, 90) als auch eines lat. fulvus (— ein Braun von gelblich-rötlicher Tönung; Surrey, Vergilübers. IV, S. 153, 29). Es berührt sich darin sehr nahe mit Gelb, wie denn auch Surrey das lat. fulvus in der gleichen Beziehung mit ‚yellow‘ übersetzt („a yellow lion's skin“ (II, 968): „Lions brown“ (IV, S. 153, 29).

III. ‚Brown‘ kann in Bezug auf Stahl oder Waffen auch leuchtend, glänzend bedeuten. Hier liegen natürlich ursprünglich verschiedene, später formal zusammengefallene Worte zugrunde (vgl. ahd. brûn; mnl. brun; frz. brunir).

Beispiele: „a bright browne sword“ (Percy Folio Ms., Old Robin 81; Glasgerion; Marriage of Sir Gawain 90).

Vgl. auch die Schilderung des himmlischen Jerusalem:

„pe borg watz al of brende golde brygt
As glemande glas burnisht brygt b r o u n — — —“

Die qualitative Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit des Farbworts ‚brown‘ bedingte die Notwendigkeit von Ersatzbezeichnungen von unbedingt präziser Bedeutung. Daher sind die für ‚brown‘ üblichen Farbenbenennungen nicht, wie auf dem Gebiet roter Farbtöne, preziöse Ausdrücke einer stilistischen Übersteigerungstendenz, — obwohl auch dieses Moment naturgemäß nicht ganz fehlt, — sondern bezwecken primär eine genauere Qualifizierung des Farbtons.

E r s a t z b e z e i c h n u n g e n für ‚brown‘ sind:
‚T a w n y‘, ‚t a n n e d‘.

‚Tan‘-Gerberlohe ist schon in altenglischer Zeit bekannt; als Farbenbezeichnung kommt ‚tawny‘ 1377, ‚tanned‘ 1564/78 in schriftlichen Gebrauch.

‚Tanned‘ scheint auf helles Braun beschränkt; vor allen Dingen bezeichnet es den Ton gebräunter Körperhaut (z. B. Donne, S. 85 5 f.).

‚Tawny‘ ist vieldeutiger. Es umfaßt auch rotbraune und schwarzbraune Schattierungen („tawny-finn'd fishes“ Ant. and. Cl. II, 5, 12); ferner ‚tawny‘ als Farbe des Erdbodens (Shakespeare, Tempest II, 1, 54).

‚Chestnut‘ (zuerst bei Shakespeare, As you like It) bezeichnet im wesentlichen nur die Farbe des Haares, kommt aber auch einmal (in der Karikatur) in Bezug auf das menschliche Gesicht vor: „Your chestnut or your olive-coloured face“ (Ben Jonson, Alchemist, I, 1, S. 16).

‚Hazel‘, das zuerst bei Shakespeare (Romeo and Juliet, 1592) erwähnt wird, habe ich in der Renaissance nur als Bezeichnung der Augenfarbe gefunden (Romeo III, 1, 22; Herbert, To her eyes, 29; Suckling the Goblins III, 2, 84).

‚Musk-coloured‘ kommt einmal ganz isoliert bei John Donne vor („musk-coloured hose“ Satire I, 55).

‚Brazen‘ — wohl der Farbton der Bronze, — bei Donne: „brazen-finn'd fisches“ (Progresse of the Soule 311), bei Spenser: „brazen sky“ (Hymn to Heavenly Beauty 263).

‚Auburn‘, das seines etymologischen Wandels von lat. alburnus zu der heutigen Bedeutung wegen besonders interessant ist, bezieht sich in den Belegen des von mir untersuchten Materials nur auf die Haarfarbe und ist in seiner genauen Bedeutung nicht feststellbar. Caxton sagt noch 1481 [38] „Abourne or blounde“; vielleicht, daß auch die Stelle in den Shirburn Ballads

„Her haire is of an Abronne hve,
both cleare and comelye on her head“

im gleichen Sinne zu deuten ist, da sowohl das ‚cleare‘ als auch die sonst ganz traditionelle Schilderung darauf hinzuweisen scheinen. (In den Shirburn Ballads kommt sonst immer nur blondes Haar vor). Shakespeare nennt ‚auburn‘ als Bezeichnung der Haarfarbe neben gelb, braun und schwarz (Coriolan II, 3, 20).

Als besondere Modifikation des unbestimmten ‚brown‘ erscheint ‚rusty brown‘ bei Spenser:

„On his head a steele cap he did weare,
Of colour rusty browne.“
(F. Q. V, 7, 214).

[38] Vgl. N. O. D.

## D. Farbenausdrücke für Gelb.

Ae. „zeolowe", in der Renaissance eine eindeutige Farbenbezeichnung im Gegensatz zu ‚brown', umfaßt alle gelben Schattierungen. Es ist die gewöhnliche Übersetzung des lat. flavus (rot-goldgelb), seltener die des lat. fulvus (Marlowe, Ovidübers. II, 4, 39; Lukanübers. 306). Nur das sehr blasse, ins Grünliche spielende Gelb scheint als besondere Schattierung empfunden worden zu sein: Herrick bildet ein ‚yellow-green', um die Farbe der Primel auszudrücken (The Primrose II, 178); Spenser sagt in gleicher Beziehung allerdings nur ‚green' (April 67).

Ersatzbezeichnungen waren bei dem eindeutigen ‚yellow' nicht unbedingt nötig. Wohl aber hat die Renaissance hier eine Reihe von Übersteigerungsformen geschaffen, die dem Bedürfnis nach gewählteren und preziöseren Ausdrücken Rechnung trugen. Der gewöhnlichste und naheliegendste dieser Ausdrücke ist

‚Golden', ein in der Renaissance in vollem Maße für ‚yellow' eingesetztes Wort. So übersetzt Surrey lat. Ausdrücke für ausgesprochen gelbe Farbtöne wie flavus, croceus regelmäßig mit ‚golden' (Surrey IV, S. 172 „her golden tress" für Vergil, IV, 590 „flaventisque — — — comas", oder Surrey IV, S. 176 „Iris with her golden wings" für Vergil, IV, 700: „Iris croceis — — pinnis").

Oft werden ‚golden' und ‚yellow' gleichbedeutend nebeneinander gebraucht, z. B. Spenser: „Her yellow, golden hair" (F. Q. II, 9, 173).

‚Amber'[39] ist eine seltenere und darum wohl auch noch gewähltere Übersteigerungsform als ‚golden', dem es ohne weiteres gleichgesetzt wird (vgl. Herrick, S. 138, 5 ff.). Besonders Milton hat eine Vorliebe für diese Farbenbezeichnung (vgl. „amber hair" C. 863). Es liegt aber nahe, daß er unter ‚amber' schon eine besondere Schattierung verstand, wenn er von bernsteinfarbenen Wolken (C. 333), Flammen und bernsteinfarbenem Licht spricht (L'Allegro, 61)[40].

[39] Die Bezeichnung ist arabischen Ursprungs: ‚ambergris'; später auf den Bernstein übertragen.

[40] Vgl. Anm. S.

Ferner:

‚Saffron', als Gegenstand bereits ca. 1200[41] bekannt, tritt erst 1382 als Farbenbenennung auf. In seiner Bedeutung deckt es sich ganz mit ‚yellow' (Shakespeare, Com. of Errors IV, 4, 64; Milton, L'Allegro 126).

Farbenausdrücke mit präziserer Bedeutung sind

‚Flaxen', die Bezeichnung eines hellen, weißlichen Gelb, der Farbe reifen Flachses, die erst während der Renaissance üblich wird[42]. Bei Shakespeare wird mit ‚flaxen' das weiße Haar des alten Mannes bezeichnet (Hamlet VI, 5, 196).

‚Sandy'[43], vereinzelt nur bei Spenser „His sandy locks" (II 5, 126, F. Q.). Ebenso vereinzelt ist ‚citron', ‚citrin'[44], das sich bei Chaucer „his eyen bright citryn" (C. T.; A 2167) und bei Ben Jonson, ein Kleid in „citron colour" (Cynthia Revels V, 3, 198) findet[45]. Endlich ist ‚straw-coloured' zu nennen[46], das ebenso selten ist und wohl mehr bildlich als als Farbenbezeichnung gedacht ist (vgl. Shakespeare, M. N. Dream, I, 2, 95; Ben Jonson, Tale of a Tub I, 3, 444).

## E. Farbenausdrücke für Grün.

Von allen Farben des Regenbogens ist in der Dichtung der englischen Renaissance Grün am ärmsten an Benennungen. Mit ‚green' wird jegliches Grün, vor allem jegliches landschaftliche Grün bezeichnet. Die Benennung erstreckt sich auch auf den Begriff bloßer Blässe: so wird bei Chaucer und allgemein im Mittelalter das menschliche Gesicht ‚green' genannt (Boedd. Ms. P. Ld. XII, 17; Chaucer, Anelida and Arc. 353; B. D. 496).

[41] Vgl. N. O. D. zuerst 1200.
[42] Vgl. N. O. D. 1523.
[43] Vgl. N. O. D. 1523.
[44] Die Bezeichnung stammt aus dem Italienischen und wurde von Chaucer, der sie in seiner Zeit ganz isoliert gebraucht, wahrscheinlich von dort mitgebracht.
[45] Vgl. N. O. D., das diese Farbenbezeichnung erst Thomas Hardy zuschreibt (in „Far from the Madding Crowd").
[46] Vgl. N. O. D. 1589.

Als eine besondere Tönung des Grün wird in der Benennung das Grün des Seewassers differenziert, zeitlich zuerst bei Shakespeare. „Of what complexion? Of the sea-water green" heißt es scherzhaft in Love's Labour's Lost (I, 2, 86). Ebenso schildert Ben Jonson: „his mantle of sea-green or water colour" (King's Entertainment, 557) oder: „a watery green, just the sea's colour" (Staple of News III, 2, S. 313). Auch für ‚green' hat die Renaissance einige relativ seltene Ersatz- und Übersteigerungsformen geschaffen.

‚V e r d a n t' die lat. Übersetzung von ‚green', zuerst 1581 [47] und

‚E m e r a l d', dessen bildhafter Charakter stark hervortritt (vgl. Shakespeare, Merry Wives, V, 5, 75).

## F. Farbenausdrücke für B l a u.

In der heutigen Farbenbezeichnung ‚b l u e' sind zwei ganz verschiedene Begriffe zusammengefallen:

1) an. blâ, korrekt erhalten im schott. blae; in der Bedeutung von lat. lividus;
2) frz. bleu, in der Bedeutung von lat. caeruleus.

I. ‚B l u e' in der Bedeutung von ‚lividus' ist, wie die Belege des N. O. D. zeigen, noch heute im Englischen erhalten. In der Renaissance ist es allgemein üblich, es hat in dieser Bedeutung sogar einen eigenen farbensymbolischen Sinn erhalten. Belege: ‚Blue' als Übersetzung des lat. ‚lividus' (Marlowe, Ovid, I, 7, 44; I, 8, 98); ‚black and blue' in derselben Bedeutung (Marlowe, Ovid, II, 2, 47).

Ferner Skelton:

„My vysage pale and dead,
Wanne and b l e w e a s l e a d".
(Phyllyp Sparowe, 60 f.)

oder Webster sagt von der kranken Herzogin: „The fins of her eie-lids looke most teeming blew [48] und bei John

[47] Vgl. N. O. D.

Milton heißt es: „blew meagre hag" (C. 435). Sehr merkwürdig ist auch Pearl 7, 3 f.:

> Holte-wodez brygt aboute hem bydez
> Of bollez as b l e w e as ble of vnde".

Selbst hier ist die Übersteigerungstendenz der Renaissance nicht ohne Einfluß gewesen. So sprechen Chaucer und Shakespeare von ‚blauen Tränen' (Mars 8: Lucrece 1585). Marlowe jedoch, bei dem sich dieses preziöse Bild auch findet, ersetzt ‚blue' durch das ungewöhnliche und dem Sinne nach unmögliche ‚sapphire' (Tamb. 1924), ein Ausdruck, der dem Ganzen eine Note des Übersteigerten und Unwahrscheinlichen, aber gerade deshalb besonders Geschätzten verleiht.

II. In der Bedeutung einer konkreten Farbschattierung umfaßt ‚blue' alle Töne vom hellsten Blau bis zum dunklen Blau-Violett. Es ist vorzugsweise die Farbe von Himmel und Meer (Chaucer, Form. Age 21; C. T.; A 2219; B. D. 340).

Atmosphärisches Blau wird zuerst durch Shakespeare benannt. Er spricht vom „blue Olympos" (Hamlet V, 1, 277), oder von „blue promontaries", die er in den Wolken sich aufbauen sieht (Ant. and Cleo IV, 14, 5). Der Blitz erscheint blau und das niedergebrannte Licht brennt mit blauer Flamme (Jul. Caesar I, 3, 50; Rich. III. V, 3, 180). Auch der Regenbogen wird blau genannt (Tempest IV, 1, 80; Troilus and Cress. I, 3, 380).

Als Bezeichnung dunkelblau-violetter Töne ist „blue" vor allem Farbe der Adern (Skelton, Phyllyp Sparowe, 1031 f.), vielleicht daher auch „blue blood" (Shakespeare, Lucrece 1455); selbst Veilchen (vgl. ‚purple') werden „blue" genannt (Spenser, F. Q. III, 6, 58; Shakespeare, Ven. and Ad. 125; Milton, L'Allegro 21).

‚A z u r e' ist die verbreitetste Ersatzbezeichnung für ‚blue', aber nur für ‚blue' im Sinne von ‚caeruleus'. Überwiegend wird mit diesem Ausdruck die Farbe des Himmels bezeichnet (Spenser, F. Q. III, 5, 306; Tourneur, Transf. Metath. S. 190.

‚S k y - t i n c t u r e d' habe ich isoliert nur bei Milton gefunden (P. L. 5, 285; C. 83).

[48] The Duchesse of Malfi II, 1, 67.

‚Caerule'. „A foord, whose caerule streame — —" heißt es ein einziges Mal in Spenser's Übersetzung des Vergil'schen „Culex", augenscheinlich beeinflußt durch das ‚caeruleus' der Vorlage. Diese Spenserstelle ist auch nach dem N. O. D. der älteste Beleg für dieses Farbenwort.

‚Sapphire' ist ein deutlich übersteigernder, bildhafter Ausdruck für ‚blue', der seit dem 15-ten Jahrhundert üblich wird [49]. Er kann, als äußerster Übersteigerungsausdruck, auch für ‚blue' im Sinne von ‚lividus' eintreten (vgl. S. 43). Milton, „sapphire-coloured" (S. M. 7; P. L. 6, 756).

‚Livid' im Sinne von bleiblau, -grau habe ich nur einmal isoliert bei John Milton gefunden: „livid flames" (P. L. 1, 128). Das N. O. D. gibt als ältesten Beleg dieses Wortes 1622 (Bacon) an.

## G. Farbenausdrücke für Weiß.

‚White' ist seiner Grundbedeutung nach ‚leuchtend, hell'. Erst von dieser Grundbedeutung aus erstreckt es sich auf die neutrale Farbtönung, die wir Weiß nennen. In der älteren englischen Dichtung tritt die ursprüngliche Bedeutung noch häufig klar zu Tage, z. B. „hwît-loccedu cwên" (Rätsel LXXX), oder „Lêoht hwit" (Gen. 616). In Piers the Ploughman wird von den „white eyen" des Wrath gesprochen (B. V, 134) und noch in den Balladen des Percy Folio Ms. heißt es von dem Haar des jungen Mädchens, es sei weiß („white hair" Merline [Caucerzeit] 680).

Selbst bei Chaucer finden wir solche Stellen. Er übersetzt ein lat. ‚lucidus' durch ‚white' (Boethius, 2 m 5), oder bezeichnet damit Sterne und Sternbilder (H. F. II, 430; Astrolabe 139/45; Troilus II, 55).

Im wesentlichen ging in späterer Zeit das Gefühl für die Grundbedeutung von ‚white' verloren. Das zeigt etwa John Milton, der den Glanz mit einem besonderen Prädikat hervorhebt („radiant white" P. L. II, 206).

In zweiter Linie ist ‚white' Ausdruck für konkrete Farbe, in der Bedeutung parallel mit unserem Weiß.

[49] Vgl. N. O. D.

Farbe des Schwanes (Chaucer, C. T. H 133), der Kreide (Chaucer, C. T. F 409), der Lilie (Spenser, Febr. 140), des weißen Schaums bewegten Wassers (Spenser, F. Q. III, 11, 369).

Weiß tritt häufig als Kontrastfarbe auf, d. h. es bezeichnet die hellere (nicht immer ausgesprochen weiße) Schattierung zweier verglichener Farbtöne. Man spricht von weißem Brot im Gegensatz zu schwarzem, vom weißen Pferd im Gegensatz zum braunen oder schwarzen, vom weißen (d. h. reifen) Getreide im Gegensatz zum unreifen grünen (vgl. Shakespeare, Sonnet XII, 4). Hierher gehören auch Stellen wie Bacon: „Water of the sea — — — looketh Blacker when it is moved and Whiter when it resteth" (Sylva, § 874); Havelock „wine hwit and red, ful god plente" (1729).

Schließlich heißt ‚white' blaß. Carew sagt in einem Gedicht:

„In the White you may discover
The paleness of a fainting lover".
(White and Red Roses, S. 43.)

Ähnlich wie für „red" hat die heroisch-pathetische Stilrichtung für „white' eine Reihe von übersteigernden Ausdrücken geschaffen, die eine so auffallende Parallele zu den entsprechenden Ausdrücken des Lateinischen (vgl. S. 20) bilden, daß eine Anregung durch diese äußerst wahrscheinlich ist. Solche Ausdrücke sind:

‚S n o w y'. Schnee wird schon früh in der angelsächsischen Periode als mit Weiß identisch gefühlt [50]. Vergleiche von Schnee und Dingen weißer Farbe sind beliebt und traditionell (vgl. Chaucer, „a horse snow-white" (C. T. E 388); „whyte as snowe y-fallen newe" (RR 1214); oder die Bezeichnung eines weißen Banners: „The feeld of snowe" (C. T. B 3573).

‚Snow, snowy' kann als übersteigerter Ausdruck für white überall eintreten, wo dieses eine konkrete Farbbezeichnung ist. Statt von der weißen Hand redet man von „The white cold virgin snow" (Shakespeare, Tempest, IV, 1, 55); statt von der Stirn, von „snow of Ida" (Webster, The White Devil, I, 2, 115); „aged snow" für weißes Haar

[50] Das N. O. D. gibt 825 für das älteste Beispiel an.

(Carew, Persuasion to Joy 8). Ein noch stärker sinnsteigernder und verklärender Ausdruck ist

‚L i l y'. Auch diese Farbenbezeichnung ist relativ alt; sie reicht jedenfalls ihrer Entstehung nach bis ins Mittelalter. Schon in den York Plays wird Jesus gern mit einer Lilie verglichen (XXV, 520) und Chaucer spricht mit dieser Bezeichnung von der heiligen Cäcilie (Second Nunne's Tale, 87). Jedoch als ausgesprochene Farbbezeichnung wird ‚lily' erst üblich zu Beginn des 16ten Jahrhunderts. Wie alle übersteigernden Ausdrücke, bezieht sich ‚lily' primär auf den Körper der Geliebten: ‚lily hands' (Spenser, F. Q. III, 5, 296); „lily cheekes" (Greene, ‚Never too late' 31) usw. Ein anderer Ausdruck der gleichen Art ist ‚m i l k y'. Die naheliegende Ideenassoziation von ‚white' und ‚milk' findet sich schon bei Chaucer. Er übersetzt

„Que parmi outre la chemise
Li blanchoioit sa char alise" (RR 1197)

mit:

„Through hir smokke, wrought with silk
The flesh was seen, as w h y t a s m y l k".

In späterer Zeit nimmt auch die Häufigkeit dieses Ausdrucks zu. Shakespeare spricht von: „the milky head of revered Priam" (Hamlet II, 2, 500); Carew nennt die Brüste der Geliebten „hills of milk" (Praise of his Miltresse 13).

Stärker noch als die bisher behandelten Benennungen, weil wertbezogener und einer höheren Sphäre entstammend, sind die Ausdrücke ‚ivory' und besonders ‚alabaster'.

‚I v o r y' wird im Sinne einer wertbezogenen Farbenbenennung zuerst von Spenser gebraucht:

„The doubtfull Mayd — —
Was all abashed, and her pure I v o r y
Into a clear Carnation suddeine dyde".
(F. Q. III, 3, 20.)

Marlowe besonders, — repräsentiert er ja doch einen der Höhepunkte des pathetisch-heroischen Stils, — bevorzugt ‚ivory' in auffallender Weise. Die Augenlider sind „Iuory bowers" (Tamb. 2977), Didos Arme gleichen Elfenbein (Dido 1201), Heros Brust ist „the yv'rie mount"

(Hero II, 273); er spricht von „Pigmalion's Iuory gyrle" (Tamb. 2529) und von ‚thy ivory throat" (Tamb. 3435).

Die höchste Ausdruckssteigerung, deren der Renaissancedichter zur Bezeichnung höchster Körperschönheit fähig ist, wird durch

‚alabaster' repräsentiert.

Wieder ist diese Farbenbezeichnung eine Schöpfung der Renaissance [51]. Was der Ausdruck für den Renaissancestil bedeutete, zeigt eine Schilderung wie die Shakespeare, der den Händedruck der Venus und des Adonis in den gesteigertsten Bildern, mit den gesuchtesten Ausdrücken preist:

„A lily prison'd in a gaol of snow,
Or ivory in an alabaster band".

Andere Beispiele finden sich z. B. in den Shirburn Ballads: die alabasterfarbene Brust (LXIX, 3, 3 f.); bei Shakespeare die alabasternen Arme (Rich. III., IV, 3, 11), die alabasterne Körperhaut (Othello V, 2, 5).

Wie ‚golden' der gehobene Ausdruck für ‚yellow' ist, so ist ‚silver' eine gewählte Ersatzform für ‚white'.

Auch diese Bezeichnung ist erst von der Renaissance geschaffen worden [52]. So ist Nashe der erste, der ‚silver' zum Prädikat des weißen Haares macht. Wiederum ist es besonders Marlowe, der ‚silver' als Bezeichnung der Körperhaut weitgehend gebraucht: „her silver' body" (Hero II, 263); „the faire vermilion

And silver tincture of her cheekes".
(Hero I, 395 f.)

Auch bei Shakespeare sind die Wangen der Geliebten ‚silver' (Lucrece 61); sogar die Haut des toten Duncan wird so bezeichnet („His silver skin lac'd with his golden blood" [Macbeth II, 3, 118]).

Neben der Bedeutung als Ersatzbezeichnung von ‚white' hat ‚silver' auch eine Eigenbedeutung, die einem Weiß-grau mit starkem metallischen Glanz entspricht. In dieser Bedeutung ist es auch als Farbenadjektiv bedeutend älter. ‚Silver' in diesem Sinne haben wir schon bei Chaucer,

[51] Vgl. N. O. D. 1580, Sidney, Arcadia.
[52] Vgl. N. O. D.

der den Tau silbern nennt (C. T. A 636). Vorherrschend ist bei diesem Farbwort immer das Moment des Glanzes: der Glanz des Mondes, der die Baumspitzen ‚versilbert' (Romeo II, 108), der Glanz von Fischschuppen, die im Sonnenlicht aufstrahlen (Skelton, Garlande of Laurell, 661).

### H. Farbenausdrücke für Grau.

‚Hoary' ist eine bis ins Angelsächsische zurückgehende Farbenbezeichnung, deren Qualität nicht genau zu bestimmen ist, da sie zwischen ‚weiß' und ‚grau' schwankt. Primär gilt es von der Haarfarbe des Alters, z. B. Chaucer: „Her heed for hore was whyte as flour" (RR 356) — (frz. Original: „Et blanche cum s'el fust florie"). Marlowe übersetzt ‚albus' mit ‚hoary' („thin hoary flieces": „albam — — — comam" [Ovidübers. I, 8, 111]). Spenser bezeichnet damit die Farbe des Wassers („the hoare waters" [F. Q. II, 12, 89]), also wohl eine mehr graue Schattierung, da es sich um das Meer handelt. Shakespeare nennt die Blätter des Weidenbaumes ‚hoary':

„There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream".
(Hamlet IV, 7, 168.)

‚Grey' umfaßt alle Farbenschattierungen, die zwischen schmutzigem Weiß und Schwarz liegen.

Damit bezeichnet werden z. B. Augen (Chaucer, C. T. A 152, 3317); das Meer (Spenser, F. Q. II, 10, 432); Moos (F. Q. I, 2, 252); das Haar des Alters (F. Q. I, 1, 260); Dämmerung (Milton, P. L. 4, 598).

Da kein besonderer Ausdruck für Lavendel-blau existiert, tritt ‚grey' dafür ein; vgl. Spensers „lavender still gray" (Muiopotmos 187).

Bildlicher als ‚gray' ist

‚ashy-, ash-coloured'.

Beide Ausdrücke stehen an der Grenze der konkreten Farbbezeichnung überhaupt. Sie sind meist schon sehr unbestimmt, vgl. Spensers „Ye pallid spirits and ye ashy ghoasts" (RR 197), oder Shakespeares „anger ashy pale" (Ven. and Adonis 70).

‚P u k e', ursprünglich die Farbe eines Erzeugnisses der Wollindustrie, scheint die Bezeichnung für einen blauschwarzen Farbton gewesen zu sein. Aus dem vereinzelten Beispiel bei Shakespeare, das ich gefunden habe: „puke stockings" (Hen. IV., II, 4, 69 ff.) läßt sich die Farbe nicht mit Deutlichkeit ersehen.

### J. Farbenausdrücke für S c h w a r z.

‚B l a c k' ist eine Bezeichnung von etymologisch nicht ganz geklärtem Ursprung, die, wenigstens als konkrete Farbbezeichnung, das in älterer Zeit üblichere ‚swart' ganz verdrängt hat. So kommt ‚swart' bei Shakespeare etwa nur noch 3 Mal vor [53].

I. ‚Black' bedeutet allgemein nur d u n k e l ; daher wird es in unterschiedlosem Gebrauch mit Farbwörtern unbestimmten Gehalts verbunden, wie in älterer Zeit formelhafte Wendungen ‚black and blo', ‚black and wan' (Boeddeker Ms. Geistl. Ld. 8, 187; 8, 149 usw.), in späterer Zeit Wendungen wie

„Who doubly d a r k, all negroes do exceed
And inwardly are true b l a c k moores indeed"
(Vaughan, Daphnis, S. 270, 5 f.)

zeigen.

II. ‚Black' als konkrete Farbbestimmung ist die genaue Übersetzung der lat. Ausdrücke ‚niger' und ‚pullus'.

Bezeichnend ist, daß bei ‚Black', dessen Begriffsinhalt im Laufe der Renaissance ständig im Wachsen ist und das deshalb als Farbenbezeichnung immer unbestimmter wurde, das Bestreben, die Farbenqualität sowohl durch Kompositionsbildungen und Vergleiche sowohl zu präzisieren als zu steigern, sehr stark zum Ausdruck kommt. Schon bei Chaucer heißt es, das Blut des Toten sei schwärzer als „any cole or crowe" (Chaucer, C. T. 2692), das Haar „as any ravenes fethere it shoon forblack"; der Hahn wird geschildert: „Hys byle was blak and as the jeet it shoon" (B. 4051).

[53] Vgl. Bartletts Concordanz von Shakespeare's Werken.

III. ‚Black' wird von der Renaissancepoesie in vielfacher Weise übersteigert. Es kann in solchen Fällen seinen Charakter als Farbenbezeichnung ganz verlieren. So hat es bei Shakespeare mehrfach die Bedeutung ‚häßlich' und bezieht sich dann wertend auf die Farbe der von der Sonne gebräunten Körperhaut, die als häßlich empfunden wurde. Wenn es z. B. heißt:

„The air hath starved the roses in her cheeks
And pinch'd the lily-tincture of her face,
That now she is become as b l a c k as I",
(Shakespeare, Two Gentlemen, IV, 4, 157.)

so ist keine Vorstellung von der Farbenbezeichnung an sich vorhanden. Ähnliche Fälle, in denen ‚Black' die verschiedenartigste Bedeutung annehmen kann, sind häufig[54].

Auch für ‚black' ist eine Reihe von Ersatzausdrücken geschaffen worden, die zum größten Teil auch wertsteigernder Natur sind. Der Ursprung der Farbenbezeichnung ‚s a b l e' steht nicht sicher. Es ist nicht erwiesen, aber sehr wahrscheinlich, daß die heraldische Bezeichnung von Schwarz von dem englischen Worte für ‚Zobel' abgeleitet worden ist. Dem steht nicht im Wege, daß das Zobelfell braun ist[55]; dunkelbraune Töne können durchaus mit ‚black' bezeichnet werden, wie denn auch Chaucer ein Bärenfell so nennt (C. T. A 2144). Andererseits erreichten die Felle ihren hohen Wert erst dadurch, daß sie vor Gebrauch erst nachgedunkelt wurden. ‚Sable' wird, wie auch die anderen Ersatzbezeichnungen, nur für ‚black' im eigentlichen, nicht im übertragenen Sinne verwendet.

‚P i t c h y' als Farbenbezeichnung ist ebenfalls erst eine Schöpfung der Renaissance[56]. Es ist deutlich übersteigernd und verleiht höchsten Ton und Nachdruck: vgl. Spenser, die Nacht „in a foule, blacke, p i t c h y' mantle clad" (F. Q. I, 5, 174).

‚J e t t y' ist ebenfalls vollständig synonym mit ‚black'. Es taucht zuerst in schriftlicher Fixierung bei Marlowe auf: „and jetty feathers menace death and hell" (Tamb. 1433).

[54] Vgl. das Kapitel über Farbensymbolik.
[55] Vgl. N. O. D.
[56] Vgl. N. O. D. 1586.

‚E b o n' findet sich zuerst bei Shakespeare, 1592 [57] (L. L. L. I, 1, 246) „the ebon-coloured ink". Ebenso verhält es sich mit

‚I n k y', das in der Dichtung ebenfalls von Shakespeare zuerst gebraucht wird [58]: „your i n k y brows" (As you like It III, 5, 46).

‚R a v e n, r a v e n - c o l o u r e d' ist seines stark bildhaften Charakters wegen noch kein reines Farbenadjektiv [59]. „My raven-coloured love" (Shakespeare, T. Andr. II, 3, 83).

Als Ergebnis ist zunächst zu verzeichnen:

1) Der Reichtum an Farbenausdrücken und damit die Farbigkeit der Schilderungen ist in der Renaissance außerordentlich groß. Gering ist dagegen das Interesse für eine Präzision der Farbqualität durch auf bestimmte Farbtőne beschränkte Ausdrücke.

2) Besonders charakteristisch ist andererseits das Bestreben, durch eine auffällige, übersteigerte Farbenbezeichnung die Preziosität und Geziertheit der Schilderung zu erhőhen. Diese Farbenbenennungen, die zumeist einen sehr ausgeprägten, bildhaften Charakter haben, haben ihr Vorbild bereits im klassischen Altertum. Sie finden sich in dieser Form vor allen in Dichtungen, in denen der heroisch-pathetische Stil vorherrscht.

[57] Vgl. N. O. D.
[58] Vgl. N. O. D. 1593.
[59] Vgl. N. O. D. 1634.
[60] γαγάτης (nach Plinius von der Bezeichnung der Stadt Gagae und des Flusses Gages in Lydien abgeleitet).

# IV. Farbensymbolik.

Die Dichtung der englischen Renaissance hat sich auf dem Gebiete der Farbensymbolik unproduktiv verhalten. Sie übernahm, was ihr in dieser Beziehung als Erbe des Mittelalters zufiel und bereicherte dieses Erbe, indem sie es mit Einzelheiten der antiken Farbensymbolik verband. Antik beeinflußt ist die symbolische Bedeutung von Gold (das im Mittelalter keine Eigensymbolik zu besitzen scheint)[61] und Purpur, aber auch die anderen Farben: so etwa Gelb, das als Farbe der letzten Liebeserfüllung, als Farbe der Hochzeit, gelten kann.

Da sich die Mehrzahl der Fälle als aus der farbensymbolischen Tradition des Mittelalters übernommen erwies, folge ich in der Erklärung dieser Fälle der Darstellung von Wilhelm Wackernagel[62], der die Farbensymbolik des Mittelalters in grundlegender Weise behandelt hat.

## A. Rot.

Rot repräsentiert, meist in Verbindung mit Weiß menschliche Schönheit (vgl. Shakespeare „beautiés red" [Lucrece, 59]). Es ist ferner die Farbe aller starken Affekte (vgl. „Red tyrannizing wrath" (Tourneur, Trans. Metarm. S. 193, 10)[63], „crimson shame" (Shakespeare,

---

[61] Wackernagel (s. u.), der die symbolischen Bedeutungen aller Farben im Mittelalter anführt, gibt keine Eigensymbolik für Gold.

[62] Wilhelm Wackernagel: „Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters" Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte. Lpz. 1872.

[63] vgl. Spenser's F. Q., wo Pyrhochles, der unritterlichen Zorn und Leidenschaftlichkeit repräsentieren soll, auf rotem Pferde daherreitet. (II. 5, 22); er trägt einen blutroten Schild, dessen

Ven. and Ad. 76) [64], „ruddy joyes" (Crashaw, the King's Coronation, S. 355, 44) [65].

Als Farbe des Bluts ist Rot bereits in antiker Ausdeutung Farbe des Sanguinikers, vgl. Chaucer [66]: „youre rede colera" (C.T.B. 1147 f.) Daß Rot als Farbe des Todes erscheint, mag auch durch antike Vorstellungen beeinflußt sein.[67] Bei Marlowe sitzt der Tod im Scharlachgewande auf den Speerspitzen der siegreichen Krieger (Tamb. 1899; 3465). Mars wird häufig der ‚Rote' genannt (Chaucer Anelida and Arcite, 1; L. G. W. b 533).

Der Soldat trägt rotes Gewand, weil durch seinen Beruf die Assoziation mit Blut nahegelegt wird (Marlowe, Edward II, 986). Rot ist überhaupt die Farbe der Berufe, die eine assoziative Verbindung mit Blut erlauben. Der Arzt trägt ein blutrotes Gewand (Chaucer, C. T. A 437).

---

Wappenbild ein brennendes Feuer ist (II. 5, 340). Ähnlich erscheint Fury mit r o t e m Haar und Bart (II. 4, 139 f.).

[64] vgl. Shakespeare, Sonnets XCIX, 9; Lover's Compl. 200 f.; John Donne, lAnni v. 25.

[65] Im Gegensatz zu Schwarz vertreten Rot und Weiß die freudigen Seiten des Lebens (Chaucer, Troilus III, 1383) Rot ist die Farbe der Festkleidung (Shirburn Ballads, LXXVII, 23, 3 f.).

[66] Auf Grund der Erfahrung, daß sich die Gemütsart des Menschen ausprägt in seiner Gesichtsfarbe (vgl. auch Wackernagel, op. cit. S. 151), schreibt die Humoralpathologie den Temperamenten bestimmte Farben zu. Wackernagel zitiert ein mittelalterliches „Regimen sanitatis Salernitanum" in dem es heißt, der Sanguiniker sei „rubei", der Choleriker „crocei", der Melancholiker „lutei coloris"; dem Choleriker wird ‚color albus' zugeschrieben. Die Quelle dieser Unterscheidung liegt wahrscheinlich in der Antike. Durch Galen's Zeugnis können wir schließen, daß schon Hippokrates die Farben in Beziehung setzt zu den Säften des Menschen, so daß Rot dem Blut, Weiß dem Schleim, Gelb der gelben und Schwarz der schwarzen Galle entsprechen.

Da aber die Temperamente als auf den mannigfaltigen Mischungen der Elemente beruhend gedacht werden, geht letzten Endes die Farbunterscheidung der Temperamente auf die Farben zurück, die den Elementen zugeschrieben wurden.

Nach Empedokles entsprachen den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde die Farben Λευκὸν, γιάλαν, ἐρυθρὸν, ὠχρόν (vgl. Veckenstedt: ‚Geschichte der griechischen Farbenlehre' Paderborn, 1888).

Auch Plato und Aristoteles stellen in ihren Farbentheorien die Farben in Beziehung zu den Grundelementen, wenn auch die genauere Verteilung jedesmal eine verschiedene ist.

[67] vgl. Homer, πορφύρεος θάνατος (Ilias V, 83; XVI, 334; XX, 477).

Der Sheriff, der Richter tragen scharlachrotes Kleid, denn sie richten über Leben und Tod (Ben Jonson, ‚Alchemist' I 1, S. 16 a). Aber Blut wird auch in ungerechten Dingen vergossen. So ist Rot auch die Farbe des Mordes (Carew, Inscription on the Tomb 550, 2 Nen. VI; III 2, 200). Von der schwersten Sünde wird Rot symbolisch auf Sünde überhaupt übertragen. Sünde erscheint als Mord der eignen Seele, Vernichtung ihres Heils. Bei John Donne heißt es:

„My heart is by dejection, clay,
And by selfe-murder, red.
From this red earth, O Father, purge away
All vicious tinctures."
(The Litany, I, S. 338).

Ohne Zweifel hat das biblische Vorbild zur Verbreitung dieser symbolischen Bedeutung beigetragen, vor allem die Stellen Jesaias I, 18 und Genesis XXV, 25, denn Esau galt dem Mittelalter als der Sündige und der Falsche [68]. Für die Symbolik Rot für Sünde sprachen auch die eschatologischen Vorstellungen des roten Drachen zu Füßen der rot gekleideten, großen Babylon, der Mutter aller Sünde und Abgötterei [69]. Fast wörtliche Anklänge an gerade diese Vorstellungen finden sich in Spenser's Faerie Queene, wo Duessa in scharlachfarbenem Gewande nach dem Muster der Apokalypse auftritt (vgl. I 8, 257). Die Parallele wird vervollständigt durch das scharlachfarbene Tier, das der Riese Orgoglio ihr schenkt [70]. Shakespeare redet von Tarquin's verbrecherischer Begierde als von „his s c a r l e t lust" (Lucrece, 1650). Spenser gibt den Brüdern „Sans-joy, Sans-loy, Sans-foy" blutigrote Schilde, die ihren Kampf und ihre Auflehnung gegen das Gute in der Welt symbolisieren [71].

---

[68] vgl. Wackernagel, op. cit. S. 176.
[69] Offenbarung Johannis, Kap. 17, 3 f.
[70] vgl. auch Perey Fol. Ms. „I met a great r e d dragon" — O noble Festus (A. 17. Jhr. 22).
[71] Wackernagel (op. cit.) bringt das Aufkommen dieser symbolischen Bedeutung von Rot in Verbindung mit dem Tierepos, das in der Gestalt des Reineke Fuchs die rote Farbe und Bosheit, List und Tücke identifizieren konnte.

Purpurrot ist die von den Germanen nach spätrömisch-byzantinischem Muster übernommene Königsfarbe [72]. (Marlowe, Tamb. 2306; Carew Upon the King's Sickness, 29).

Die bekannteste Symbolik von Rot ist die der Liebe. Chaucer läßt den Liebesgott auftreten in einem Gewand, das mit Rosenblättern bestickt ist; in der Hand trägt er „Two fyry dartes, as the gledes rede" (L. G. W. b 228; 234 f.) [73] [75]. Rot als Symbol der Liebe wird auch auf das geistliche Gebiet übertragen: Christus und Maria erscheinen unter dem metaphorischen Bilde roter Rosen (Y. P. XLI, 370; XXV, 505).

## B. Gelb.

Schon im Altertum wird Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit und des reifen Getreides, in gelbem Gewande dargestellt [74], vgl. „the yellow goddess" (Carew, S. 127, 8). Ebenso ist Gelb schon in der Antike das Symbol der erfüllten Liebe. Hymen, der Gott der Hochzeit, erscheint bei Milton und Ben Jonson in gelber Gewandung [76] (Masque of Hymen, S. 20 a; L'Allegro, 125). Als Höhepunkt der Hochzeitsfeier schildert Herrick, wie der Braut ein gelber Schleier über das Haupt geworfen wird. Hier wird auf einen deutlich der Antike entlehnten Brauch angespielt [77] (Epithal. S. 94, 9 f.). Spenser gibt der Gestalt der Charissa, in der er die Liebe der christlichen Dreiheit Glaube, Liebe, Hoffnung darstellen will [78], ein gelbes Gewand (F—Q. I, 10, 275).

[72] Wackernagel, op. cit. S. 195.

[73] Schon im Altertum ist die Vorstellung des purpurnen Amor nicht unbekannt (Ovid, Am. II, 9, 34; a. a. I. 232), vgl. op. cit. S. 186.

[74] vgl. Chaucer, Troilus, II, 538; Ben Johnson, King's Ent. S. 564 a; Percy Ballads, The Lady distracted with Love, 1 usw.

[75] vgl. Blümner, S. 110: Sen. Oed. 50 „flava Ceres".

[76] Ich habe in antiken Denkmälern leider keine farbigen Angaben in Bezug auf Hymen finden können.

[77] August Roßbach ‚Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler' erwähnt mehrfach den Schleier der Braut, „an welchem ohnedem weniger die Form als der luteus color das Charakteristische gewesen zu sein scheint" (S. 16).
vgl. auch Blümner, S. 113, 125.

[78] Auch im Mittelalter war Gelb häufig die Farbe der Liebe (vgl. Wackernagel).

Gelb ist weiterhin die Farbe der Trauer, da es die Farbe der vor Kummer gebleichten Gesichtshaut ist[79] (Shakespeare; Troilus I, 3, 1). So wird Gelb auch zur offiziellen Trauerfarbe. Der Schäfer, der seine schöne, junge Geliebte verloren hat, putzt ihren Sarg in Schwarz und Gelb (Percy Ballads: Corydon's doleful Knell 25 ff.); ähnlich Vorrede zu „Fancy and Desire" S. 147).

Gelb ist bekanntlich auch die Farbe der Eifersucht. Jachimo wird von Shakespeare gelb genannt, weil er eifersüchtig ist (Cymb. II 5, 14). In „Merry Wives" droht Nym Page „I will possess you with yellowness" (I 3, 109 f.).

Von der Bedeutung Eifersucht wird Gelb leicht auf die von Verdacht allgemein übertragen. Als „suspicion of his truth" erklärt Ben Jonson die Symbolik der gelben Farbe im Liebesleben (Cynthia Revels, V, 2).

## C. Gold.

Obwohl ‚yellow' und ‚golden' als Farbenausdrücke sich im Gebrauch der Dichtung fast vollständig decken, ist ihre symbolische Bedeutung doch eine verschiedene. „Golden" steht dem Begriff Gold zu nahe, und symbolisiert Eigenschaften, die mit diesem Metall assoziiert werden. Die höchste Pracht, der größte Reichtum, die Vollkommenheit auf jedem Gebiet kann durch „golden" ausgedrückt werden. Diese Bedeutung, die dem Mittelalter fehlt[80], ist dem klassischen Altertum geläufig gewesen. Käthe Müller-Boré[81] führt Belege aus der griechischen Literatur an, die χρυσός in der Bedeutung von Schönheit und Trefflichkeit verwenden, so etwa in der Formel: χρυσέας Ἀφροδίτης — eine Bedeutung, die in lyrischen Formeln, wie χρυσέας Νίκας; χρυσεαν Νηρηίδων; χρύσεαι παῖδες; χρυσέας Ἐλπίδος fortlebt.

In der Dichtung der Renaissance tragen König und Königin neben purpurnen vorzugsweise goldene Gewän-

[79] vgl. die Anmerkung zu Seite 59—60. Vgl. Blümner, op. cit. S. 127. Bei Horaz finden wir „pallor luteus" (Ep. 10, 16) gelbe Haut gilt als Zeichen von Krankheit (Pers. 3, 95).

[80] vgl. Wackernagel, S. 238.

[81] Käthe Müller-Boré: Stilistische Untersuchungen zum Farbwort, Klassisch-philologische Studien, hg. v. F. Jacobi, Heft 3.

der. (Chaucer, C. T. b 3495; Marlowe, Edward II, 987.) Die Königsherrschaft wird in metaphorischem Bilde als goldene Weinrebe dargestellt (Edward II, 987). „Golden" ist ganz allgemein die Farbe höchster Würdenträger. In einem von Ben Jonson's Maskenzügen erscheint der ‚Flamen Martialis' in Gold (Ben Jonson King's Ent. S. 564 a).

„Golden" wird auch der Reichtum in allegorischer Gestalt dargestellt, sei es als Plutus (Carew, Coelum Brit. 144, 30), sei es in metaphorischen Bildern, wie „golden India" (Marlowe, Dido 1416) [82].

‚Golden' ist, ganz allgemein die Farbe der Vollkommenheit, die Farbe des Glückes. In Ben Jonson's „Masque of Beauty" tritt ‚Perfection' auf, „in a vesture of p u r e g o l d , a wreath of g o l d upon her head" (S. 13 b). Gold ist die Farbe des Himmels im Gegensatz zur Hölle (Chaucer, P. F. 142). Shakespeare spricht vom goldenen Tag des Siegs, „the golden day of victory" (1 Hen. VI. I, 6, 3); der glückbringende Zufall wird der goldene genannt (Lucrece 42); das Glück gleicht einer kostbaren, goldenen Vollkommenste auf geistigem Gebiete wird golden genannt [83]; Gedichte (Skelton, the Erle of Northumberland 128); „aurea lingua graeca" (Skelton, Speke Parrot, 147).

## D. Grün.

„G r ü n" ist die Farbe des Frühlings, des jungen Laubes, der Jugend und des frischen Lebensmutes. Es ist die Farbe des jungen Menschen (Shakespeare, Pass. Pilgr. IV; ähnlich Timon, IV, 1, 7). Als Symbol der Jugend gilt Grün auch für deren Eigenschaften: Unerfahrenheit und Torheit: „The green improvidence of youth" (Tourneur, Atheist's Tragedy, III, S. 95, 23; Chaucer, C. T. B 163).

Grün ist auch die Farbe der Freude. Ben Jonson schildert ‚Euphrosine or Gladness' „suited in green"

[82] Pluto kommt bei den attischen Dichtern des 5ten Jahrhunderts als „Verleiher des Reichtums" vor. Einen Hinweis auf die goldene Farbe habe ich nicht gefunden (vgl. Encyclopaedia Brit.).

[83] Im ‚Thesaurus linguae Latinae' habe ich sehr ähnliche Beispiele gefunden: „illa verba aurea" (Cic. off. 3, 70); „aurea dicta, aurea — perpetua dignavita" (Horaz, carm. i, 5, 2, 10, 5).

(King's Ent., S. 557 b) und läßt dem Neuling die Farben der Liebessymbolik erklären: „the g r e e n your mistress wears, is the r e j o y c i n g or exultation in his service" (Cynthia Rev. V. 2 S. 184 a).

Weil Grűn gewissermaßen die Farbe des Immer-Jung-Bleibens, des Immer-in-Geltung-Seins repräsentiert, wurden im Mittelalter Gesetze mit grűnem Siegel versehen. Das bezeugt Wackernagel [84] für Frankreich, aber auch in England scheint es speziell für Steuerurkunden des Königs üblich gewesen zu sein. (Vgl. Towneley Plays, XXX 283; Boeddeker Ms. P. L. 2, 38; 2, 55).

Grűn als Farbe der Jugend wird leicht zum Symbol jugendlicher Liebe. Anfang in der Liebe, Liebe überhaupt, ist die Bedeutung, die die mittelalterliche Minnesymbolik [85] der grűnen Farbe zuschrieb. Grűn ist das angemessenste Gewand für das junge Mädchen (Spenser, August 80 ff.; Vaughan, Ascension Day 150). „Green is the colour of lovers" ist ein bekannter, oft zitierter Ausspruch von Shakespeare (L. L. L. I 2, 82).

Neben Gelb ist Grűn Farbe des Neides, der Eifersucht und der Trauer [86] (Shakespeare, T. Night, II 4, 114; Othello III, 3, 66 f.; Romeo II, 2, 8).

Auch ist Grűn allgemein Farbe der Bosheit. Der Verräter trägt einen grűnen Kranz auf dem Haupte (Boedd. Ms. P. Ld. 6, 116 ff.). Darum erscheint auch der Teufel in grűner Kleidung (C. T. D 1382).

Grűn ist endlich auch eine bedeutungsvolle Farbe für die Berufs- und Standessymbolik. Es ist die Farbe derer, die ihren Beruf inmitten der grűnen Natur ausüben, des Försters (Chaucer, C. T. A 103; 110; Spenser, F. Q. VI, 2, 48). Robin Hood und seine Gesellen haben grűne Gewandung, denn der grűne Wald ist ihr Revier (Percy Folio Ms., R. H. and the Beggar 5 f.; R. H. and Queene Catherine). Ebenso gekleidet sind die Schäfer in Spenser's Idyllen im VI. Buch der F. Q. 9, 69.

[84] Wackernagel, S. 199.
[85] vgl. Wackernagel, S. 205.
[86] vgl. „pectora felle virent" (Ov. met. II 777); „viscera felle virent" (Claud. c. m. 26 (49) 96); „ut viridis exoritur color ex temporibus atque frondis" (Plaut. Menaech. 828).

## E. Blau.

Blau in seiner volkstümlichen Bedeutung von Treue ist schwer zu erklären. Die Assoziation mit den blauen Augen [87], mit dem blauen Himmel [88] mag hier mitgespielt haben. In der symbolischen Bedeutung von Blau spielt der Himmel eine bedeutende Rolle. „Theosophia" erscheint bei Ben Jonson „in a b l u e mantle" (King's Ent. S. 556 b). Carew denkt sich die allegorische Gestalt der Ewigkeit „on a globe, his garment was long, of a light b l u e (Coelum Brit. 164, 6 f.).

Blau ist vor allem das Symbol der Treue und Beständigkeit, zunächst in der erotischen Minnesymbolik, wurde aber in dieser Bedeutung ganz allgemein gebraucht. Vgl. Surreys Gedichte (S. 24, 85 ff.). In Chaucer's Troilus and Cressida wird ein blauer Ring zum Zeichen künftiger Treue gewechselt (Troilus, III, 885), und der verlassenen Anelida dünkt es zuweilen, Arcite sei ihr noch treu (Anelida and Arcite, 329 ff.). Aus dem Doppelsinn von ‚true', das ‚treu' bedeuten kann und auch ‚wahr', ergibt sich, daß auch die Wahrheit durch Blau symbolisiert wird. Carew läßt die allegorische Gestalt der Wahrheit im blauen Gewande auftreten (Coelum Brit. S. 163, 22).

Blau ist ferner die Farbe der Freude, denn der blaue Himmel repräsentiert Sonnenschein, Festlichkeit und Frohsinn, Eigenschaften, die auf die Farbe übertragen werden. „The kind and truly benefique Eucolos", eine allegorische Gestalt, die freundliche Freigebigkeit versinnbildlichen soll, wird von Ben Jonson in blauer Gewandung dargestellt (Cynthia Revels, V 3, 200 a). Wenn die Freude ein Ende hat, scheint „the blewe in blacke, the greene in gray is tinct" (Spenser, Nov. 111). Mit der Freude nah berührt sich die Hoffnung: ‚Speranza' tritt bei Spenser „clad in blew" auf (F. Q. I 10, 123).

Blau ist endlich eine wichtige Farbe für die Differenzierung der Stände, die im Mittelalter eine bedeutende Rolle spielte. Danach ist Blau als unauffällige, gedeckte

[87] vgl. Wackernagel, S. 204.
[88] vgl. Dr. Walther Gloth: Das Spiel von den 7 Farben. Teutonia (hrg. Wilh. Uhl) 1. Heft. Königsberg 1902, S. 70.

Farbe, die Farbe niederer Gesellschaftsschichten [89] (Ben Jonson, E. M. in his H. III 2, 20 a; Shakespeare, T. of a Shrew, IV 1, 92. Neben dem Diener ist es der Büttel, dessen Amtstracht von blauer Farbe ist (Shakespeare, 2, Hen. IV; V 5, 20; J. Donne, Satyre I, 21 f.).

Auch die Landbevölkerung, soweit diese überhaupt geschildert wird, vor allem die Schäfer der Idylle, tragen häufig blaue Gewandung [90] (Milton, ‚Lycidas' 192 f.).

## F. Purpur.

Infolge seiner Zweideutigkeit als Farbenbezeichnung, — einerseits Rot, andererseits Violett, — berührt sich die symbolische Bedeutung von Purpur häufig mit Rot [91]. Die grundlegende Bedeutung von ‚purple' aber ist, daß es von jeher die Farbe und das Symbol der Herrschaftswürde war. Diese Symbolik ist ein Erbe der Antike [92]. In den Towneley Plays wird Maria geschildert: „Maria wrought p u r p y l the oder none" (T.P. X, 273), ein Zeichen ihrer Würde, die sie selbst über Königskinder erhebt. Purpur ist die Farbe der städtischen Macht und ihrer Vertreter. In einem Maskenspiel tritt bei Ben Jonson der ‚Genius Urbis' in Purpur auf (King's Ent. 556 b), ebenso die Ratsherren (King's Ent. 556 b). Weil Purpur die Farbe der Großen dieser Welt ist, werden Eigenschaften, die jenen zugeschrieben werden, in den Symbolbegriff der Farbe gezogen. Die Ruhmsucht bei Spenser erscheint „in a long purple pall" (F. Q. II, 9, 330 f.). Shakespeare spricht von „purple p r i d e" (Sonnets, XCIX, 3 f.).

Aus der kirchlichen Symbolik übernommen erscheint die Bedeutung von ‚purple' im Sinne von Demut und speziell von Buße [93]. Im ‚Sir Triamure' (Percy Folio Ms.,

[89] vgl. N.O.D. unter ‚blue cap', ‚blue gown', ‚blue coat boys'.
[90] vgl. Wackernagel S. 191 f.
[91] Wie Rot, kann Purpur auch Krieg, Blutvergießen und Tod bedeuten. (Percy, ‚Death's final Conquest; Crashaw, The beginning of Helidoros, S. 127, 15).
[92] vgl. Wackernagel, S. 195.
[93] vgl. die Farbe der Priestergewänder in den kirchlichen Zeiten der Vorbereitung und der Buße, wie in den Fastenwochen vor Ostern und im Advent.

Chaucerzeit), gibt der König seiner Gemahlin, die er wegen vermeintlicher Untreue verstößt, einen purpurnen Mantel um (226 ff.).

## G. Weiß.

‚Weiß' ist die Farbe des Lichts, des Unbefleckten und darum auch die Farbe des Göttlichen. Jesus erscheint bei der Transfiguration im höchsten Glanze (Y. P. XXXVII, 89; T. P. XXV, 52). Maria ist die reine weiße Lilie (Chaucer, C. T. B 1651); selige Geister und Engel erscheinen in weißer Gewandung (Crashaw, On the baptized Aethiopian S. 73, 3). Auch die Religion erscheint in allegorischer Darstellung weiß gekleidet (Carew, Coel. Brit. S. 163, 20 ff.).

Als Farbe der Reinheit ist Weiß allgemein Symbol der Tugend. Shakespeare spricht direkt von „virtue's white" (Lucrece, 59 f.). In erster Linie vertritt Weiß Unschuld und Keuschheit: der Fuchs kann seine Jungen in der Tierfabel in alle Farben kleiden, nur Weiß vermeidet er (Spenser, Mother Hubbard's Tale 155).

Versöhnliche, freundliche Worte werden weiße Worte genannt (Chaucer, Troilus III, 901). Fidelia, die Repräsentantin des Glaubens in Spenser's Faerie Queene, tritt auf in weißem Gewande (F. Q. I 10, 14). Wenn Tamburlaine gesonnen ist, seinen Gegnern Milde und Verzeihung angedeihen zu lassen, deutet er das durch die weiße Farbe seiner Zelte an (1424 ff.).

Weiß ist ferner die Farbe des Friedens (Ben Jonson, King's Ent. S. 562 b) und ähnlich die Gestalt der Freiheit „her dressing white" (563 a).

Weiß ist ferner das Symbol für alles, was glück- und freudespendend ist[94]. „Good-Event, attired in white" tritt bei Ben Jonson auf (Entertainment at Theobald's S. 586).

Von der Farbe des menschlichen Gesichts, das im Schreck erbleicht und erstarrt, übernimmt Weiß die symbolische Bedeutung von Furcht. Das weiße Haar der

[94] Auch hier ist wiederum der antike Einfluß deutlich: vgl. Blümner, S. 17.

Söhne Tamburlaine's (2595) ist ihrem Vater das untrügliche Zeichen einer weichlichen, feigen Gesinnung. Zeichen für Furchtsamkeit ist vor allem die weiße Leber, — auch hier unzweifelhaft der Einfluß der Humoralpathologie, — „The liver white and pale, which is the badge of pusillanimity and cowardice" (Shakespeare, 2. Hen. IV; IV 3, 104 f.). ‚Weiß' ist stärker noch die Verzweiflung (Shakespeare, Sonnets, XCIX 9). Liebeskummer wird durch diese Farbe ausgedrückt (Carew, White and Red Roses, S. 43, 2 ff.). Weiß ist die Farbe des Todes und abgeschiedener Geister (Shakespeare, All's Well, II 3, 72; John Donne, Elegy 19, S. 119, 20).

Antiken Einfluß verrät eine Stelle in ‚Titus Andronicus', wo der Senat dem zum Kaiser vorgeschlagenen Feldherrn ein weißes Gewand übersendet (I 1, 185 f.). Es handelt sich hier um den antiken Brauch, nach dem der zum ‚Kandidaten' Ernannte eine weiße Toga (toga candida) erhielt [95].

## H. Silber.

„Silver" ist nur selten in dem Sinne einer Farbensymbolik verwandt worden. Ebenso wie „golden" kann es, in Anlehnung an das Ableitungswort, als Symbol von Reichtum gebraucht werden, gewissermaßen als Variation von „golden" auftreten. Vgl. Spenser (F. Q. V 2, 88). Wie golden drückt es das Wertgeschätzte und Angenehme aus (Spenser, F. Q. VI 7, 175). Sonst ist ‚silver' meist mit Weiß identisch.

## J. Grau.

Grau als neutrale, wenig leuchtende und eindrucksvolle Farbe, die auch in der Natur nur selten vorkommt, ist nur wenig für Farbensymbolik geeignet. Meist wird es als Annäherung an Schwarz empfunden: es wird dann, wie dieses, zum Symbol des Ernstes und der Trauer (Spenser, Nov. 111, Skelton, Phyllyp Sparowe, 556 ff.). Grau in seinem Verhältnis zu Weiß deutet auf etwas

[95] vgl. die Encyclopaedia Britannica.

Inferiores, Geringwertigeres. Während höfische Damen immer auf schneeweißen Pferden reiten, reitet die Riesin, die ein dem Guten feindliches Prinzip vertritt, auf einem grauen Reittier (Spenser, F. Q. III 7, 332). Grau ist das Alter, grau sind übertragen auch die Sünden des Alters (Ben Jonson; E. M. in his H. II 3, 22 b; Shakespeare 1 Hen. IV, II 4, 452). Als Symbol des Alters ist Grau auch Symbol der Ehrfurcht (Ben Jonson, King's Ent. S. 557 b).

Grau ist im Mittelalter vor allem die Farbe der untersten Stände [96]; so sollen die Bettler den Vorschriften entsprechend, graue Kleidung tragen (Percy, Reliques, The Beggar's Daughter 13 f.; Robin Hood and the Beggar, 5 f.).

Der einfache Landmann, der die Königstochter geheiratet hat, trägt schlichtes Grau, „comely to the eye", (Shirburn Ball., XLVI 10, 8), während seine Frau als geborene Prinzessin dem Könige im Purpurgewande entgegentreten darf.

## K. Braun.

Für ‚Braun' gilt im wesentlichen das anfangs von Grau Gesagte: es ist eine neutrale Farbe, die kaum eine Farbensymbolik entwickeln konnte. Es kann wie Grau als eine Annäherung an Schwarz empfunden werden; es ist dann wie dieses eine Tönung des Ernstes und der Trauer: so wird Cressidas Witwengewand einmal braun genannt (Chaucer, Troilus I, 119) [97].

In seiner Schlichtheit war Braun wie Grau kennzeichnend für die Kleidung untergeordneter Stände (Percy Folio Ms., John the Reeve 282 ff.) [98]. Von der sonnengebräunten Haut der Landbevölkerung wird Braun symbolisch für alles Ländliche und Bäuerische (Herrick, The Country Life, II, S. 214, 17).

[96] vgl. Wackernagel, S. 191 f.
[97] vgl. auch Gelb als Trauerfarbe.
[98] frz. brunet.

## L. Schwarz.

„Black" ist die Farbe jeglichen Gegensatzes zu Weiß. Es ist die Farbe des Ernstes und der Trauer. Eine uralte Symbolik der Menschheit sieht darin die Farbe des bösen Prinzips, im christlichen Sinne des Teufels und der Hölle. Christliches und Antikes fällt hier zusammen [99], wenn von den schwarzen Höllenflüssen (Chaucer, P. F. 141), von Mammon, dem Höllenbewohner mit kohlschwarzen Händen (Spenser, F. Q. 1157, 31 f.), von dem Schwarz verdammter Seelen geredet wird (Marlowe, Massacre, 1114, usw.).

„Black is the badge of hell,
The hue of dungeons and the school of night"

faßt Shakespeare zusammen (L. L. L. IV 3, 251). Alle Sünden sind schwarz, möge ihnen die Farbensymbolik im einzelnen andere Farben zuschreiben: der Neid (Transf. Metarm. 193 b, 3) [100], die Bosheit (Crashaw, Mat. 22, S. 79, 2), die Lüge (Wyatt, Satires, I, 19).

Daß Schwarz die Farbe des Kummers ist, ist eine uns noch heute geläufige Symbolik. Neben Trauer ist Schwarz die Farbe maßvoller Gereiftheit und des Ernstes. „Esychia or Quiet" erscheint bei Ben Jonson „attired in black" (King's Ent. S. 563a). Darum ist Schwarz auch die dem Alter angemessene Kleidung (Spenser, F. Q. II, 1 859). Darum auch ist es die Farbe der geistlichen Berufe: des Pfarrers (Chaucer, C. T. 557), des Pilgers (Spenser, F. Q. II, 1, 61), des Mönches (Spenser, F. Q. I 4, 166 f.), des Puritaners (Ben Jonson, Devil-Ass, I 2, 289b).

Schwarz ist für die Tradition der Renaissancedichtung auch häßlich (vgl. Marlowe, Hero und Leander I, 50). Shakespeare allerdings bringt es fertig, in übersteigernden Komplimenten sogar Schwarz zum Symbol des Schönen umzudeuten, wie im nächsten Kapitel näher auszuführen sein wird.

[99] vgl. Blümner, S. 51 f.
[100] vgl. Blümner, S. 53: ‚ater' von häßlichen Leidenschaften wie Zorn, Neid usw.

# V. Farbenbezeichnungen der Renaissance.

## A. Die pathetische Stilrichtung.

Wir haben bereits im einleitenden Kapitel gesehen, daß die pathetische Tradition ein Erbe des Mittelalters war. Allerdings hat die Renaissance das ihr überkommene Erbe in derselben Richtung weiterentwickelt: sie steigert es in unerhörter Weise und macht aus den ursprünglich anschaulichen Farbqualitäten unanschauliche, gedanklich-wertende Stilmittel. Das galt bereits für die Form des äußeren Wortbildes, das gilt in gleicher Weise vom Gehalt, den das Wortbild vermittelt.

Der Anstoß zu dieser Steigerung wird hier wie dort nicht zum mindesten durch den Einfluß des Studiums der Antike gegeben sein. Darauf deutet die Ableitung neuer Farbenbezeichnungen nach antikem Vorbild (niveus, eburneus > snowy, ivory, purpureus > purple); weiter die auch bei antiken Schriftstellern bemerkbare Neigung zu Übersteigerung, die sich ganz ähnlich auswirkt, wie bei den Schriftstellern der englischen Renaissance. Hier liegen also bereits die Wurzeln dieser Stiltendenz, die hernach, in ihrer vollkommensten Ausprägung, das Vorbild selbst weit übertraf.

Zunächst ist die Entfernung vom Mittelalter stilistisch nicht so sehr spürbar. So ist die Farbigkeit der Schilderungen von John Skelton in ihren Grundzügen ganz der Tradition des Mittelalters entsprechend. Beispiele dieser wenig anschaulichen, dafür aber stark wertenden Schilderungen finden sich besonders auf dem Gebiet der menschlichen Gestalt, in denen neuartig gegenüber dem Mittelalter nur der Hinweis auf das blaue Geäder der Dame ist. Typisch — wie schon für das Mittelalter —

sind die häufigen Vergleiche menschlicher Schönheit mit Edelsteinen (vgl. Phyllyp Sparowe 1031, Magnyfycence 1568). Im übrigen bleibt alles wie im Mittelalter: Die Augen sind grau, wenn sie überhaupt farbig gesehen sind (Phyllyp Sparowe 1014), das Haar golden (Phyllyp Sparowe, 1172) usw. Blässe des Gesichts wird meist farblos oder nur undeutlich farbig geschildert, z. B. durch ‚blew'-lividus. Ähnliches gilt von den Landschafts- und Naturschilderungen. Wie im Mittelalter sind das einheitliche Grün, das traditionelle Rot-Weiß der Rose und Lilie die einzigen farbigen Prädikate auf diesem Gebiet. Farblos ist auch die Schilderung der Tierwelt, die Vögel, die uns ohne jede farbige Angabe aufgezählt werden (Phyllyp Sparowe 395—465). Auch die Schilderung des toten Sperlings, des Titelhelden des genannten Werkes, ist ganz unrealistisch und nur vom wertenden Gesichtspunkt beherrscht, wenn es heißt: „My sparowe whyte as mylke" (213).

Die unbelebte Natur ist farblos. Atmosphärische Wirkungen werden nicht geschildert. Die Darstellung von Kleidern, Gegenständen, besonders von letzteren, ist wiederum ausgesprochen wertend „Garlande of Laurell", 1157; 1163 f.).

Ebenso steht die Volksballade, wie sie uns in den Percy und Shirburn Ballads entgegentritt, in ihren farbigen Schilderungen dem Mittelalter noch ziemlich nahe. Der Ausdruck ist schlicht; die für den Renaissancestil charakteristischen Übersteigerungsformen fehlen fast ganz. Nur in der Verwendung des Weiß-Rot Motivs zeigt sich auch schon in der älteren Ballade die charakteristische Tendenz zur beginnenden Übersteigerung. Stärker ist die Übersteigerung in den Shirburn Balladen, die aus dem 16. Jhrh. stammen (LXIX; 6, 1 f.; 7, 1 f.; 8,3).

Auch in den Einzelheiten ist das Bild traditionell, ursprünglich wertbetont: Haar ist in den Shirburn Ballads fast immer golden (z. B. XLVI 6, 8; LX 4, 10); in den Percy Ballads zuweilen auch gelb (Childe Waters 39; Will Stewart 79 f.). In „Merline" (Chaucerzeit) heißt es noch von einem jungen Mädchen, sie habe weißes Haar (678 f.), ähnlich in „John the Reeve" (227). Hier klingt noch die ursprüngliche Bedeutung von ‚white' — glänzend an. Augen sind vorzugsweise grau (Libius Disconius 949

[Chaucerzeit]), aber auch braun (Sir Lambewell 74 [15. Jhr.]; Shirburn Ballads LIV, 1, 4).

Natur- und Landschaftsschilderungen sind ganz farblos. Von Tieren werden nur Pferde farbig bezeichnet und auch diese nur in formelhaft wiederkehrenden Farbenbezeichnungen weiß, braun, schwarz (Percy, Hugh Spenser 67 f., 71 f.' 75 f.). Auffallend und nur vom wertenden Gesichtspunkt zu erklären ist „Childe Maurice": „the silver wood" (Percy Folio Ms.); ähnlich Shirburn Ballads, XIII 2, 1 f. „the silver mountains — —"

Die Ballade liebt es, mythische Gestalten aller Art darzustellen. Meist ist die Farbenbezeichnung in solchen Fällen wertend, z. B. Libius Disconius (1345). Häufig aber tritt auch eine geläufige Farbenzusammenstellung ein, wie rot-weiß, rot-schwarz, schwarz-weiß usw. So heißt es von zwei Drachen:

„the one is white as Milke reeme,
the other red as any gleame"
(Merline 1466 f. [Chaucerzeit])

oder ähnlich Lybius Disconius (625) und Guy and Colebrande (405 [Chaucerzeit]).

Am häufigsten werden wiederum Kleider farbig bezeichnet. Neben rein wertenden Bezeichnungen, die manchmal sehr gehäuft werden (vgl. Eger and Grine 215 ff. [Chaucerzeit]) fällt die große Vorliebe für grüne, sekundär auch für rote Gewandung auf.

„He deck't his men in lincolne greene,
himself in scarlett red".
(R. Hood and Qu. Catherine 65 ff.).

(Ähnlich Libius Disconius 138, Childe Maurice 23ff.).

Gegenstände erscheinen immer wertend: „a bason of gold" (The Turke and Gawain 268 [Chaucerzeit], goldene Türme, goldene Tore (Childe Waters 71 f.) usw. Ganz formelhaft ist die Bezeichnung von blanken Stahlwaffen mit „brown": „a bright browne sword" (Glasgerion usw.).

In den Gedichten von Wyatt und Surrey ist das Element der farbigen Schilderung fast unnatürlich in den Hintergrund gerückt. Surrey schildert in einem Gedicht ausführlich die Reize des Frühlings und des Sommers, ohne eine einzige Farbe zu nennen! (Ged. S. 1, 11 ff.). Weitaus reicher an Farbenbezeichnungen als die eignen Gedichte Surrey's ist seine Vergilübersetzung, deren Farbenbezeichnungen auch einen höheren Grad von Realität aufweisen. So heißt es bei Vergil (Aeneis II, 722) „fulvique — leonis", was Surrey entsprechend mit „a yellow lion's skin" (II, 968) übersetzt. In seinen eignen Gedichten heißt es (symbolisch für Wappendarstellungen):

„A Lion saw I late, as white as whalès bone."
(Ged. S. 47, 3 f.).

Den ersten Höhepunkt des heroischen Stils, der nicht auf Wirklichkeit, sondern auf Überwindung der Wirklichkeit durch äußerste Stilisierung hinstrebt, bildet der Stil Marlowe's und Spenser's. Wie sehr die sinnlich plastische Vorstellung hinter der auszudrückenden Idee zurücktritt, zeigt die Schilderung des Erobererfürsten Tamburlaine, die keine einzige farbige Darstellung aufweist (Tamb. 461 ff.).

Typisch für Marlowe ist, daß er, während er den traditionellen Stil der Farbenbezeichnung übernimmt, ihn in Ausdruck und Gehalt noch weiter steigert. Es ist bereits gezeigt worden, wie der alte Farbausdruck nicht mehr genügte, wie das alte Weiß/Rot z. B. durch gesteigerte Ausdrücke ersetzt wurde: „Ivory cheeks" (Tamb. 4625); „the faire vermilion — and silver tincture of her cheeks" (Hero I, 395 f.; II, 263); u. s. w.[101].

Wieder ist das Auffällige farbig benannt: in einer Aufzählung verschiedener Völkerschaften erhält nur der dunkelhäutige Ägypter ein farbiges (black) Prädikat (Tamb. 2388). Sinnlich empfundene Farbenbezeichnungen gibt es kaum. Wo Farben auftreten, dienen sie zu gewaltiger Übersteigerung oder zu einem, — meist

[101] vgl. dazu Kapitel III.

antiker Empfindung entspringenden, — Gedankenspiel. So werden, antikem Muster folgend, Flußgötter blau genannt[102] (Faustus 1346; ähnlich Hero II, 155). Oder Marlowe schildert, wie der Glanz der Schönheit von Leanders Körper durch sein Gewand hindurchleuchtet: „those white limmes which sparckled through the lawne" (Hero II, 242). Weil die Farbensymbolik es so will, müssen die jungen Söhne Tamburlaines milchweißes Haar haben (Tamb. 2592 ff.). Wo Tiere, Landschaft, Blumen farbig geschildert werden, bleibt die Schilderung meist traditionell und unanschaulich. Die farbigen Schilderungen der unbelebten Natur sind ebenfalls ganz vom wertenden Gesichtspunkt beherrscht. Der Himmel erscheint rot, — gerötet durch die Bluttaten des Eroberers (Tamb. 1497 f.). Oder Marlowe schildert Wolken, die, schwer von dem aus offenen Wunden verdunsteten Blut, sich in purpurne Regenschauer auflösen (Tamb. 2242). Die farbige Bezeichnung des Meeres, das einmal purpurn, einmal schwarz genannt wird (Dido 1041; Tamb. 943), läßt sich am besten durch die entsprechenden antiken Formeln erklären[103]. Bei Marlowe findet sich auch die später sehr geläufige Vorstellung, daß das Blut Erschlagener die Gewässer weithin purpurrot färbe (Tamb. 2359). Sturmwolken erscheinen schwarz und unheilverkündend (Tamb. 2076; 3805).

Erstaunlich ist Marlowe's Phantasie, mit der er unkörperliche Wesenheiten farbig schildert. Der Tod, von dem man sich in der Regel, — vgl. Skelton's „Vppon a deedman's hed", — eine nur sehr undeutliche Vorstellung machte, erscheint bei Marlowe ganz phantastisch im roten Gewand (Tamb. 3465)[104]. Oder der Geist Hektors

---

[102] Nach Käthe Müller-Boré, op. cit. treten ‚blaue Meeresgötter' zum ersten Male auf bei Euripidis, Hel. 1468. Später, vor allem bei den römischen Schriftstellern, sind sie außerordentlich häufig: vgl. Ovid, Metamorphosen, II, 8 „Caeruleos habet unda deos" —; I, 275 „caeruleus frater" (Neptun); I, 333 „caeruleum Tritona vocat"; II, 12 (Nereus' Töchter) „Pars in mole sedens virides siccare capillos"; vgl. Blümner, S. 139 f.).

[103] „Purpurn" heißt das Meer sowohl in der Dichtung der Griechen als auch der der Römer (vgl. Blümner, S. 194 f., der eine Reihe von Beispielen anführt).

[104] vgl. Homers Πορφύρεος θάνατος (II, V, 83; XVI, 334; XX, 477).

erscheint nächtens dem schlafenden Aeneas: „With a s h i e visage, b l e w i s h sulphure eyes" (Dido 496) [105].

Was die Schilderung von Gewändern und Gegenständen betrifft, so ist die selbst die Tradition übertreffende Betonung des Wertbetonten, die damit verbundene, ständige Wiederkehr der Farben Gold und Purpur, eine auffallende Erscheinung. Auch diese Vorliebe läßt sich z. T. durch antikes Vorbild erklären [106]. Alles erscheint golden: „a chaire of g o l d" (Tamb. 3309); „coates of g o l d" (Tamb. 151). Ganze Paläste erscheinen golden (Tamb. 3868). Neben goldenen Gewändern finden wir vorzugsweise solche von roten Farbtönen: „Bassoes cloath'd in c r i m s o n silk" (Tamb. 2537), ein p u r p u r n e s Haarband (Hero II, 106 f.), etc.

Ähnlich wie Marlowe vertritt auch S p e n s e r die Neigung zum Heroischen und Übersteigerten. Für beide in gleicher Weise charakteristisch ist daher die Preziosität und Gewähltheit des Ausdrucks, die Entfernung von der Realität und die äußerst starke Wertbezogenheit ihrer Schilderungen. Das traditionelle Weiß-Rot Motiv wird in höchste Sphären gehoben:

„And euer and anon the rosy red
The bashfull bloud her snowy cheeks did dye,
That her became, as polish't yuorie,
Which cunning Craftesman hand hath ouerlaid
With faire vermilion or pure Castory."
(F. Q. II, 9, 368 ff.)

Vergleichbar der blauarmigen Arethusa bei Marlowe erscheinen die Nymphen bei Spenser mit grünem oder

[105] Die vergleichbare Stelle bei Vergil hat keine entsprechenden Farbenbezeichnungen: II, 270 ff.

„in somnis ecce ante oculos
visus adesse mihi largosque effundere fletus
raptatus bigis ut quondam aterque cruento
pulvere perque pedes traiectus lora tumentis"
usw.

[106] Käthe Müller-Boré S. 94, S. 100 konstatiert eine Vorliebe für Gold und Purpur in der griechischen Lyrik. Ähnlich spricht Blümner von einer starken Neigung zum häufigen Gebrauch von „purpureus" in der lateinischen Dichtung (S. 184—198).

silbernem Haar (F. Q. IV, 11, 103; IV, 11, 430) [107]. Wertbezogen ist auch die Schilderung der Tränen, die silbern genannt werden (Ruines of Time 683). Selbst Schweißtropfen erscheinen mit diesem Frädikat (F. Q. IV, 6, 173).

Landschafts- und Tierschilderungen sind zumeist traditionell. Pferde sind die einzigen Tiere, denen öfters ein farbiges Prädikat zuerteilt wird (F. Q. III, 1, 133; III, 7, 332; II, 5, 22. Pyrrhochles' Pferd wird, symbolisch für die Gesinnungen seines Reiters, blutigrot dargestellt (F. Q. II, 5, 22). Sir Guyon reitet auf einem Goldfalben, dessen Identität er, als das Pferd ihm abstreitig gemacht werden soll, an einem schwarzen, hufeisenförmigen Fleck feststellen kann (F. Q. II, 2, 101).

In der Schilderung von Kleidern und Gegenständen ist, wie bei Marlowe, die überaus starke Betonung von Purpur, Gold und Silber auffällig. Die Bezeichnungen, die weniger den Eindruck der Farbigkeit, als den äußerster Kostbarkeit vermitteln wollen, häufen sich zuweilen in auffallendem Maße wie etwa bei der Schilderung des Aufzugs Arthurs (I, 7, 273 ff., 307 ff.). Selbst wo die Schilderung mehrfarbig ist, sind es doch immer wieder dieselben wertbetonten Farben, die wiederkehren (F. Q. II, 3; 233 ff.; 241 f.; 262 f.):

„... Knit with a golden bauldricke which forelay
Athwart her snowy breast..."

Das Letzte zeigt wiederum, wie gering die Anschaulichkeit solcher Schilderungen war: die Brust verhüllt und doch „snowy"!

Das Beispiel Marlowe's und Spenser's zeigt, wie sehr der pathetische Stil zum eigentlichen Modestil des ausgehenden 16. Jahrhunderts geworden war. Selbst der junge Shakespeare befolgt die Gesetze dieser Stilrichtung. Seine Originalität und dichterische Gestaltungskraft findet ihren Ausdruck nur in der Überspitztheit der farbig bezeichneten Metaphern und der Neuartigkeit des barocken Wortspiels mit Farbepitheta, in dessen poetischer Verwendung er sich als ein Meister erweist. Bis in seine späteste Zeit klingen Motive dieser Stilkunst in seinen Werken nach. In fast

[107] vgl. Anmerkung S. 104.

beispielloser Virtuosität wird das Bild der Geliebten gesteigert:

„Cytherea,
How bravely thou becomest thy bed! fresh lily!
And whiter that the sheets"
(Cymbeline II, 2, 14).

Desdemonas Gesicht wird „fair paper" genannt (Othello IV, 2, 72), und die zurückgewiesene Venus in „Venus and Adonis" beklagt sich:

„Mine eyes are turn'd to fire, my heart to lead,
Heavy heart's lead, melt at mine eyes red fire!" (1072).

Die Tendenz zur Übersteigerung ist am stärksten in den heroisch eingestellten Versepen. Die genaue Qualität der Farbe ist hier ausgesprochen Nebensache: die Augen der Venus werden zuerst als g r a u (140), dann als b l a u (482) bezeichnet. Das Blut der trauernden Hekuba wird b l a u genannt (1453) [108]. Das auffallende „blue" kann veranlaßt sein durch den Gedanken an die blauen Adern, sicher hat aber auch die Freude an dem ungewöhnlichen, barocken Bilde ihren Anteil gehabt. Ähnlich ungewöhnlich ist die Vorstellung des durch die Schändung Tarquins schwarz gefärbten Bluts der Lucrezia:

„Some of her blood still pure and red remained,
and some look'd black, and that false Tarquin stain'd
— — — — — — — — — — — —
And blood untainted still doth red abide,
Blushing at that which is so putrified"
(1749; 1742 f.).

Die Qualität einzelner Ausdrücke, wie ‚black' und ‚to gild' als Farbenbezeichnungen werden so weit unter den gedanklichen (meist stark wertbezogenen) Gehalt gestellt, daß, wollte man sie in ihrer ursprünglichen Bedeutung interpretieren, das Ganze schwerlich einen Sinn ergäbe. ‚To gild' in diesem Sinne wird besonders gern in Zusammen-

[108] vgl. Käthe Müller-Boré S. 17 f.: „κυάνεον αἷμα" (Apoll. Rhodius IV, 1516). Erklärt als „gezierter Ausdruck", als Archaismus.

hang mit roten Farbtönen gebracht, — nicht nur bei Shakespeare, ich verweise auf das volkstümlich ‚rote Gold', — jedoch hat Shakespeare diesen Gebrauch ganz besonders oft zur Anwendung gebracht: „Here lay Duncan,

His s i l v e r skin lac'd with his g o l d e n blood"
(Macbeth II, 3, 115).

„Then virtue claims from beauty beauty's r e d,
Which virtue gave the golden age t o g i l d
Their s i l v e r cheeks..."
(Lucrece, 59 ff.).

Durch geistvolles Jonglieren mit Worten und Bedeutungen, die aus einem Farbwort sein Gegenteil machen können, um die Sphäre, in die die geschilderte Schönheit gehoben werden soll, zu einer möglichst gezierten, poetisch verklärten zu machen, deutet Shakespeare ‚black' als Symbol der Schönheit: Hier ist ein Höhepunkt der Unwirklichkeit erreicht, wie er nicht leicht mehr überboten werden konnte (vgl. Love Labours Lost IV, 3, 244 ff.). Auch im h u m o r i s t i s c h e n Wortspiel übersteigert Shakespeare bewußt. Zwar ist hier das Ziel nicht mehr poetische Verklärung, dafür aber ein grotesker Humor, der in seiner Art nicht weniger wirklichkeitsfern ist. So beklagt Thisbe den toten Pyramus:

„These l i l y mows,
This c h e r r y nose,
These y e l l o w cowslip cheeks — —
— — — — — — — — — — — —
His eyes were g r e e n as leeks"
(m. N. Dream V, 1, 328 ff.).

Es ist bezeichnend, daß in Bezug auf die Schilderung der menschlichen Gestalt die geistreiche und groteske Übersteigerung der Zeitmode Triumphe feiern konnte: war doch der Preis der Geliebten ein Hauptthema der Renaissancedichtung überhaupt. Dagegen erschien die Schönheit der Natur und der Farbenreichtum ihrer Phänomene als nebensächlich. Im günstigsten Falle war sie Staffage. Auch Shakespeare, insoweit er Modekünstler

ist und im pathetischen Stil dichtet, bleibt in dieser Beziehung ganz im Banne der Tradition.

Wie seine Zeitgenossen bezeigt Shakespeare Freude an farbiger Gewänderpracht, wobei auch bei ihm der wertende Gesichtspunkt stark zum Ausdruck kommt. Die Neigung zur Häufung von Gold und Silber ist nicht zu verkennen (W. Tale IV, 4, 225; Much Ado III, 418 f.). Aber solche Stellen sind doch merklich seltener im Vergleich zu Spenser und Marlowe.

Überraschend ist dagegen die Anzahl der metaphorischen Ausdrücke, die mit einem fast immer wertenden oder symbolischen Farbenattribut verbunden auftreten (z. B. „the golden prime of this sweet prince" (Rich. III; 111 7, 147); „golden promises" (T. A. IV, 4, 97); „Black Nemesis" (1 Henry VI; IV 7, 78); „his scarlet lust" (Lucrece 1650); „the silver hand of peace" (2 Henry IV; IV 1, 43) [109].

Die Höhe der Unwirklichkeit, auf die Shakespeare und seine Zeitgenossen den pathetischen Stil gehoben haben, wird von den Dichtern der Folgezeit durchaus festgehalten. Ja, man kann sagen, daß die Tendenz zu übersteigern und zu preziösisieren in neuartigen Variationen des alten Motivs bei jedem einzelnen Dichter neue Triumphe feiert.

Ausschließlicher noch als Shakespeare erscheint Ben Jonson als Fortsetzer des heroischen Stiles. Er beschränkt seine Schilderungen der menschlichen Gestalt ganz auf den traditionellen Schönheitstypus; farbige Tier- und Landschaftsschilderung, Schilderungen der unbelebten Natur treten vollkommen in den Hintergrund. Der sym-

[109] Nach dem mir zu Verfügung stehenden Material zu urteilen, scheint es, als ob dergleichen metaphorische Ausdrücke im Mittelalter nicht üblich waren. Jedoch finden sie sich schon bei Chaucer (vgl. S. 17). Andererseits sind solche Ausdrücke in der Antike nichts Ungewöhnliches. Blümner bezeugt sie für die Farben ‚schwarz' und ‚weiß' und gibt eine Reihe von Beispielen (vgl. etwa S. 67 f. ‚ater' für Neid, Aberglaube, Furcht). Vgl. auch Homer, ἠνάτον καὶ κῆρα μέλαιναν (z. B. Odyssee II). Im ‚Thesaurus linguae latinae' habe ich folgende Beispiele ähnlicher Art gefunden: „illa verba aurea" (Cic. off. 3, 70); „aurea dicta, aurea perpetua dignavita" (Lucr. 3, 12); „auream — mediocritatem" (Horaz, carm. 1, 5, 2, 10, 5). Ein antikes Vorbild für den ‚goldenen' Schlaf habe ich nicht finden können.

bolische, bezw. wertbetonte Gehalt herrscht vor. Wenn Ben Jonson z. B. in seiner symbolischen Gestalt, „Omothymnia" or Unanimity, deren Aufzug ganz durch die Farbe Blau bestimmt ist, blaue Lilien in die Hand [110] gibt (King's Ent. S. 558 b), so ist anzunehmen, daß er an keine tatsächlich blauen Blumen dabei gedacht hat, sondern daß der symbolische Gehalt für den Charakter der Farbenbezeichnung ausschlaggebend war. Farbig wird vor allem die Kleidung geschildert; farbige Angaben auf diesem Gebiet sind bei Ben Jonson außerordentlich häufig, selbst mehrfarbige, wie: „See you not Goldilocks, the purple strumpet there, in her yellow gown and green sleeues?" (Barth. Fair II, 1, S. 182-a). Auffällig ist auch Ben Jonson's Interesse für Toilettengegenstände und Kosmetika aller Art, die er häufig farbig bezeichnet, also sehr genau kennt, z. B. „white oil" (Sejanus II, 1, S. 286 b; ähnlich Catiline II, 1, S. 92 a). Farbige Bezeichnungen sind enthalten auch in den Namen der verschiedenen chemischen Prozesse, die im „Alchemist" aufgezählt werden: „the pale citron", „the green lion", „the sanguis agni" (Alch. II, 1, S. 22 a).

Ähnlich traditionell sind die Farbenbezeichnungen John Donne's. Das Neue liegt nur in der immer wieder variierenden Form der Bilder und Vergleiche, die die alte unrealistisch-gezierte Wortkunst findet (Elegy II, S. 80, 44 f.).
Oder die Karikatur, die durch Umkehrung der farbigen Attribute eine Wirkung von grotesker Unwirklichkeit erreicht:

„For though her eyes be small, her mouth is great,
Though they be Ivory, yet her teeth be jeat,
Though they be dimme, yet she is light enough
And though her harsh haire fall, her skinne is rough.
What, though her cheeks be yellow, her haire's red —"
(Elegie II, S. 80, 3 ff.).

Natur-, Landschafts- und Tierschilderungen treten auch bei Donne stark zurück und sind traditionell. Kleider und Gegenstände kommen

[110] Keine Erwähnung blauer Lilien in den Artikeln über ‚Lilie' in der Enc. Britannica.

wenig zur Geltung; sie sind, wie fast immer, wertend (Epithal V [S. 137], 151 f.; Satyre I, 31; The Baite S. 46, 4) usw.

Auch Cyril Tourneur und John Webster sind in ihren Dramen ganz und gar Anhänger des heroischen Stils. So erscheint die menschliche Gestalt in ganz traditioneller Farbengebung (The White Devil I, 2, 114 ff.). Die Tier- und Landschaftsschilderungen sind entsprechend dem Inhalt der Dramen auf's Dunkle, düster abgestimmt: „a wither'd blacke-thorne" (Wh. Dev. I, 2, 234); „the black and melancholy Eughtree" (Wh. Dev. IV, 3, 123); usw. In der Schilderung von Gegenständen haben wir den üblichen Goldrausch (Monumental Column 111; Wh. D. IV, 3, 152).

Die Lyrik der Kavaliere am Hofe Karls I. setzt den heroisch-pathetischen Ton der eigentlichen Renaissance fort. Die Tendenz ist noch immer die einer unbedingten Steigerung; man bemüht sich, die Dichter der Hochrenaissance an Geziertheit des Ausdrucks, an Preziosität der Bilder und Vergleiche zu übertreffen. Es heißt nun etwa bei Herrick:

„More white then whitest Lillies far,
Or snow, or whitest Swans you are:
More white then are the whitest Creames
Or Moone light tinselling the streames;
More white then Pearis, or Juno's thigh;
Or Pelops' Arme of Yuorie" usw.

(To Electra, Bd. I, S. 57, 1 ff.)

Wir sehen also: das Bild an sich ist ganz traditionell. Bemerkenswert ist jedoch, daß seit Shakespeare einige Variationen des traditionellen Schönheitsideals sich langsam einzubürgern beginnen. Schwarze Augen und schwarzes Haar gelten bei Herrick nun auch gelegentlich als Zeichen der Jugend und Schönheit (To my Girles III, 79; Upon One who said, she was alwayes young II 119).

Herrick mit seiner Übersteigerung ist charakteristisch auch für die übrigen Dichter seiner Zeit und poetischen Richtung. Auch bei ihnen ist das Bestreben, die Gestalt der Geliebten in immer höherer Verklärung zu zeichnen, sehr ausgeprägt. Ihre Lippen sind „Crimson

tulips" (Carew, S. 90, 13); ihre Brüste „Hills of milk, with azure mixt" (Carew, S. 90, 13). Die Häßliche wird leidenschaftlich abgelehnt (Suckling, the Deformed Mistresse, S. 60, 23 f.). Naturschilderungen, Tiere und Landschaft erscheinen farblos oder mit traditionellen Farbenbezeichnungen (Carew, In Praise of his Mistresse S. 90, 21; His Dream, S. 61, 12). Kleidung und Gegenstandsschilderungen sind traditionell farbig, d. h. meist wertend (Carew, In Praise of his Mistresse S. 29, 18; S. 132, 5 f.).

In der formalen Kunst der religiösen Dichter des frühen 17. Jahrhunderts, wie Lord Herbert of Cherbury, erreicht die Übersteigerungstendenz der Renaissance einen neuen Höhepunkt. Dichter wie Vaughan, Traherne und besonders Crashaw führen ihn herbei. Lord Cherbury schildert die Schönheit der Geliebten unter dem Bilde der morgenfrischen Landschaft: ihre Haare sind die Sonnenstrahlen, ihre Stirn ist der weiße und hellblaue Himmel, ihre Wange — der errötende Morgen (A Description, S. 2). Die gesteigerte Preziosität der Wortkunst Crashaw's überträgt den heroischen Stil auf das religiöse Thema. Er preist das Blut der Märtyrer:

„What did their Weapons but sett wide the Doores
For thee: Fair purple Doores, of love's devising,
The Ruby windowes which inrich't the East
Of thy so oft repeated Rising
Each wound of Theirs was Thy new Morning
And reinthrone Thee in Thy rosy Nest
With blush of thine own Blood the day adorning"
(To the Name of Jesus, S. 198, 31 ff.).

Entsprechend diesem Grade formaler Wortkunst und Übersteigerung ist die Vorliebe für Kostbarkeit, der Rausch für Purpur-, Gold- und Silberfarben wieder äußerst stark betont: „roofes of golde" (Crashaw S. 289), „the mercy-seat of gold" (Vaughan, The Night, S. 212, 16) usw.

Bei Crashaw speziell fällt die Neigung für gesteigerte Verwendung des roten Farbtons im Sinne eines „Rotkonzerts" auf [111]. In der Kunst dieses Dichters feiert die

[111] vgl. S. 33.

Übersteigerungskunst des pathetischen Stiles ihre höchsten Triumphe. Ein Mehr ist undenkbar; eine weitere Steigerung unmöglich.

Bei John Milton bleibt das traditionelle Schönheitsideal (Death of an Infant 5 f.; Comus 885, 986); aber die weitgehenden Übersteigerungen, die Lilienhände, die silbernen Füße usw. fehlen bei Milton doch. Auch der Ausdruck ist merklich schlichter; die alten und einfachen Grundfarbwörter herrschen wieder vor; „lily", „snowy", „alabaster", „marble", „silver" werden nicht mehr im Sinne übersteigernder Farbenbezeichnungen gebraucht.

Ähnlich wird auch Kleidung bei Milton zumeist farblos geschildert. Zwar ist der alte Gold-Purpurrausch durchaus noch lebendig; das zeigen Beispiele (P. L. XI, 240 f.; Arcades 33; P. L. V, 255). Selbst die Himmelsflüsse sind „potable gold" (P. L. III, 608). Bemerkenswert ist, daß das, was sich hier bei Milton noch an unanschaulich traditionellem Gut findet, meistens eine Parallele in der Antike findet. So werden Sturmwinde schwarz genannt [112] (P. L. XI, 748; X, 702). Antike Parallelen hat auch die Bezeichnung von Flüssen mit „amber" [113] (P. L. III, 288 f.).

Mit bewundernswerter Kraft der Phantasie belebt und verlebendigt Milton das Übersinnliche durch Farben. Der Himmel ist ein Ort, wo es an Gold und Edelsteinen kein Ende gibt (P. L. II, 1049 f.). Von saphirfarbenem Thron leitet Gott die Geschicke der Welt (P. L. VI, 75 f.), um ihn herum die Engel mit vielfarbigen Flügeln:

„the middle pair
Girt like a starry zone his waist and round
Skirted his loins and thighs with downy gold
And colours dipt in heaven; the third his feet
Shadowed from either heel with featured mail
Sky-tinktured grain — —"
(P. L. V, 280 ff.).

[112] vgl. Blümner, op. cit. S. 50 „ater" gebraucht auch von regenbringenden Sturmwinden: Vergil, Aeneis I, 511; X, 923 u. a. Beispiele.

[113] Nach Blümner, S. 112 ist die Bezeichnung „flavus" für die Farbe von Flüssen sehr häufig.

Bezeichnend ist schließlich für Milton, daß die Zahl der mit farbigem Attribut verbundenen metaphorischen Ausdrücke in starkem Maße abgenommen haben. Im P. L. habe ich nur zwei Fälle dieser Art gefunden (III, 337; II, 136). Das kann kein Zufall sein: auch dieser Umstand ist ein Zeichen dafür, daß bei Milton der heroische Stil überwunden und ein neuer, seinem Wesen nach naturalistischer Stil im siegreichen Vordringen begriffen ist.

## B. Die naturalistische Stilrichtung.

Auch der naturalistische Stil ist in seinen Anfängen ein Erbe des Mittelalters. Der Dichter der Perle und Chaucer schon zeigen ein feinfühliges Eingehen auf die farbigen Phänomene des Naturlebens. Aber zur vollen Entfaltung kommt dieser Stil erst in der Renaissance, im besonderen durch Shakespeare.

Die Entwicklung des naturalistischen Stils scheint mir beeinflußt und bestimmt durch das Naturgefühl dieser Periode [114]. Wie im Mittelalter die Blickrichtung des Dichters immer auf den Menschen ging und die Natur nur in Ausnahmefällen als selbständiges Phänomen gewertet wurde, werden die farbigen Angaben der Naturschilderung immer durch die Beziehung auf den Menschen bestimmt (z. B. rote Rosen-Wangen).

In der Renaissance wird sich der Mensch der Natur als des ihm gegenübergestellten Ganz-Anderen bewußt; sie tritt zu ihm in Objekt/Subjekt Relation. Sie wird der Gegenstand seines Studiums und seiner Beobachtung; er entdeckt nun auch ihre ästhetischen Reize und betont ihre farbigen Erscheinungen auch in der Dichtung. Man wird nicht sagen können, daß die Naturwissenschaft, d. h. das primär wissenschaftliche Interesse diese Entwicklung bedingt, — sind doch Shakespeare's Naturschilderungen oft phantastisch, ja, bewußt unwissenschaftlich [115]. Es ist die universelle Sympathie, mit der der Dichter das

---

[114] Alfred Biese, Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Lpz. 1926.

[115] vgl. Voigt; Vorrede.

Universum erfüllt, die ihn befähigt, der Farbigkeit der Naturvorgänge in seinen Dichtungen gerecht zu werden.

Neben der Naturschilderung ist es die Karikatur, die farbig geschildert wird, eine Erscheinung, die bereits für Chaucer zutrifft. Bei den Dichtern vor Shakespeare sind die Belege für naturalistische Farbengebung sehr vereinzelt. In diese Richtung deuten einige Schilderungen bei Skelton, der etwa die Gewandung der Elynour Rumming mit so außerordentlicher Detailliertheit schildert, daß die einzelnen Fäden ihres abgetragenen Gewandes farbig (Elynour Rumming 61 ff.) erscheinen. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um ausgesprochen karikaturistische Schilderung. Ferner ist es das Exotisch-Fremdartige, dessen Schilderung einen höheren Grad von Realismus bedingt; so der Papagei (Speke Parrot 18 f.; 86). Das Auffälligste jedoch, was Skelton an farbigen Wirkungen geschildert hat, ist die Schilderung von Farbe in Bewegung. Das impressionistische Moment ist der poetischen Schilderung der Zeit nicht ganz fremd (vgl. Chaucer), ist aber dennoch vereinzelt. So ist die Stelle in Skelton's „Garlande of Laurell", wo dieser die im Wasser eines Springbrunnens schwimmenden Fische darstellt, deren Schuppen silberhell aufglänzen, sobald ein Sonnenstrahl sie trifft, eine bedeutsame Erscheinung.

Mehrfach kommen auch in der Volksballade realistische Züge zum Ausdruck: wichtig ist vor allem, daß sie neben dem traditionellen weißen auch einen dunkleren (braunen) Menschentyp als ‚schön' anerkennt; vgl. die Ballade „the Nutt-browne Maid" (Percy Folio Ms.). Es handelt sich hier um kein sozial tief stehendes Mädchen; es wird in der Ballade ausdrücklich „A Barron/s child" genannt (143). Dagegen ist sicher eine Kennzeichnung niederen Standes beabsichtigt, wenn der Müllerssohn Richard seine Geliebte als „Jugg Grumball with the red hair" bezeichnet (The King and the Miller 232). Die Äußerung geschieht am Königshofe und soll, wie der Zusammenhang der Ballade erweist, vor allem komisch wirken. Eine Eigenart der Ballade, die sich ja zumeist in ritterlichen Sphären abspielt, ist die eingehende farbige Wappenschilderung (Eglamore [gedruckt 1509] 4207; Libius Disconius 325 f.).

Die schon oben genannte Ballade „The King and the Miller" enthält einen auffälligen Reichtum von farbigen Bezeichnungen alltäglicher Dinge, die augenscheinlich durch den schwankhaft-karikaturistischen Gehalt der Ballade veranlaßt sind; vgl. „good b r o w n e hempen sheet" (Shirburn Ballads LI 11, 4); „a b l a c k e bowle" (13, 5); „a b l a c k e pudding" (LXXVI 16, 6). Solche Bezeichnungen sind schon wegen ihrer Seltenheit auffällig. Aus späterer Zeit stammt William W a r n e r's Gedicht „Argentile and Curan", das Percy in seine Reliques ausgenommen hat [116] und das Bezeichnungen ähnlicher Art enthält.

Bei M a r l o w e finden sich im Didodrama Naturschilderungen, für die sich in den lateinischen Vorlagen (Seneka-Vergil) keine Entsprechungen finden lassen. Es handelt sich um die farbigen Benennungen exotischer Blumen und Früchte. So findet sich etwa bei Vergil keine Parallele für das Marlowe'sche: B r o w n e Almonds, ... y e l l o w orenges — (Dido 1376 f.). Oder. B l u s h i n g Roses, p u r p l e Hyacinthe (Dido 612—615).

Vergleichbar mit diesen Schilderungen ist die farbenreiche Schilderung der Gewandung der Hero in Marlowe's „Hero and Leander", mit der sich ebenfalls nichts in der Quelle, der Liebesnovelle des Musaios, vergleichen läßt. Musaios erwähnt von Heros Gewandung nur, sie sei Λευκοχίτωνος (Zeile 62); Marlowe dagegen schreibt:

„The outside of her garment were of lawne,
The lining p u r p l e silke with g u i l t starres drawn
Her wide sleeues g r e e n and bordered with a groue,
Where Venus in her naked beauty stroue
To please the carelesse and disdainfull eyes
Of proud Adonis that before her lies.
Her kirtle b l e w, whereon was many a staine,
Made by the blood of wretched Louers slaine —"
(Hero I, 9 ff.).

Auch Spenser bedeutet einen Fortschritt zum Realismus. Bedeutsam ist, daß Spenser die Natur b u n t e r darzustellen beginnt. Es sind nicht nur die traditionellen Blumen wie Rose und Lilie und nicht nur fremdartig

[116] William Warner (1558(?)—1609).

exotische wie „Red Amaranthus", „Purple Hyacinth", die farbig geschildert werden (Vergil's Gnat 670; 677), sondern auch Blumen gewöhnlicher Art wie „red Poppie" (Muiopotmos 196), „gilt Rosemarée" (Nov. 120), oder besonders der Heckenrosenstrauch mit weißen und roten Blüten in grünem Laube (Febr. 139 ff.). Lavendel wird „grau" (Muiopotmos 187) genannt; ebenso ist „Primrose greene" ein Versuch, das blasse, grünliche Gelb der Primel sprachlich wiederzugeben (April 62).

Ähnlich wie die Blumen bezeichnet Spenser Getreide (Ruines of Rome 412) und heimische Früchte farbig: der rosige Apfel (F. Q. I, 11, 412), der allerdings von keinem gewöhnlichen Apfelbaum, sondern vom Baum des Lebens im Paradiese stammt, — und vor allem die Weintrauben:

„Some deepe empurpled as the Hyacint,
Some as the Rubine laughing sweetly red,
Some like the faire Emeraudes, not yet well ripened.
Some were of burning gold —"
(F. Q. II, 12, 487 ff.).

Neuartig ist bei Spenser auch die Schilderung antik mythologischer Gottheiten mit farbigen Flügeln. Hermes erscheint mit „azure wings" (M. H. T. 1258); Amoretten mit „nimble wings of gold and purple hew" (F. Q. IV, 10, 377); der Liebesgott selber hat „Wings of purple and blew" (March 33), oder goldene Flügel (H. H.L. 1) [117].

Das für seine Zeit Auffallendste an Spensers Schilderungen ist seine Neigung zum Impressionistischen, das sich im wesentlichen in Form eines wechselnden Glanzes, eines unruhigen Glitzerns, darstellt. Nur zweimal wird konkrete Farbe, impressionistisch bewegt und ohne feste Konturen geschildert [118]. Aber es ist typisch für Spenser, daß er Situationen sucht, die der Schilderung eines impressionistischen Effekts entgegenkommen. Der Mond ist bei ihm nicht immer silbern, sondern einmal auch

[117] Nach Ovid, rem. am. 701 hat Amor ‚purpurne Flügel' (vgl. Blümner, S. 186). Bei Claud. heißt es von den Flügeln des Zephirus „pennae, qui caerulis ambit" (Blümner S. 136). Auf S. 198 bemerkt Blümner, ohne Beispiele zu nennen, die Dichter der Antike hätten dem Amor „Flügel in den buntesten Farben verliehen."

[118] vgl. den Abschnitt über Impressionismus.

„brown and gray", also in der Leuchtkraft gedämpft (F. Q. VII, 7, 454) [119]. Ausgesprochen ist seine Vorliebe für Reflexe. Der Glanz von Waffen ist so stark:

„As the Sunny beames do glaunce and gilde
Vpon the trembling waue —"
(F. Q. II, 5, 18 f., ähnlich F. Q. II, 2, 706).

Der Sieg des realistischen Stils über Preziosität und Entfernung von der Wirklichkeit ist nicht zum wenigsten von Shakespeare abhängig. Er gibt den Anstoß zur Abkehrung von eleganter Unwahrheit und die Hinwendung zu Wahrheit und Echtheit der Schilderung. Er baut das Alte aus und bereichert es mit Zügen, die er dem realen Leben entnimmt.

Das zeigt sich deutlich in bezug von Beschreibungen der menschlichen Gestalt. Der Typus bleibt im wesentlichen unverändert, aber neben das goldene Haar des Schönheitsideals tritt mit gleichem Anspruch auf positive Einschätzung das schwarze oder braune (3 Hen. VI; V 1, 54; As you Like It; III 5, 46, III 5, 12; A. Lover's Compl. 85); die Augen, die bis zu Shakespeare, wenn sie überhaupt farbig benannt wurden, meist grau waren, erscheinen hier ebenfalls farbig variiert: grau, schwarz, blau, braun (As you Like It, III 5, 12; Sonnet 127, 9; Romeo II, 4, 14 f.; Cymbeline II, 2, 16 ff; Romeo III, 1, 22). Gelbe Haut wird bei Shakespeare zum ersten Mal als Zeichen des Alters erwähnt; gelb ist das Gesicht des alten, vertrockneten Schulmeisters in „A Comedy of Errors" (V 4, 60 ff.), und König Heinrich fragt Falstaff, um ihm sein vorgerücktes Alter zum Bewußtsein zu bringen: „Have you not — — — a yellow cheek?" (2 Hen. IV; I, 2, 177 f.). Farbige Nüancen des menschlichen Gesichts unter dem Eindruck starker Affekte werden geschildert. War vor ihm nur das Erblassen im Kummer oder im Schreck, das Errőten der Schamhaftigkeit farbig wiedergegeben worden, so stellt er jetzt auch die rotglühenden Augen des Zornes dar (K. John IV, 2, 163; 2 Hen. VI; III,

[119] vgl. Wyatt;
„And beryth with his sway the diverse moone about
Now bryght, now browne, now bent, now full
And now her light is owt" (Poems after 1536, 14, 63 ff.).

1, 154); 1 Hen. IV; II 2, 99 ff.). Rot sind auch die Augen des Trunkenen. Seltsam ist Romeo II, 2, 29 f.:

„Unto the white up-turned, wondering eyes,
Of mortals —"

Soweit geht die Detailliertheit mancher Schilderungen, daß selbst, — wiederum etwas Neues, — die goldene Farbe der Augenwimpern erwähnt wird (Perikles III, 2, 99 ff.).

Oder Shakespeare schildert die wechselnde Farbe der Lippen beim Küssen, die durch den Druck und den auf den Druck folgenden Blutandrang veranlaßt wird: „Making them r e d and p a l e with fresh variety" (Ven. and Adonis 21; vgl. auch Lucrece 441). Neu ist auch, daß die Rötung der Gesichtshaut nach starken Anstrengungen, z. B. „fiery red with haste" (Rich. II; II 3, 58), geschildert wird, oder auch die Wirkung von Schlägen (Ven. and Adonis 465 f.). Zwar wurde schon im Mittelalter der geschlagene Körper farbig, d. h. durch „black and blo" bezeichnet, wiedergegeben (vgl. York und Towneley Plays [120]; der Ausdruck lebt jedenfalls in dem von Shakespeare mehrfach verwandten „black and blue" fort. Doch hat er nur wenig plastisch darstellende Kraft, wie seine formelhafte Anwendung in Ausdrücken wie „to fool him black and blue" (T. Night II, 5, 11) beweist. Neuartig ist bei Shakespeare auch die Art seiner farbigen Komposition, wenn er etwa versucht, zwischen zwei roten Farbtönen verschiedener Intensität zu differenzieren:

„There was a pretty redness in his lip
A little riper and more lusty red
Than that mixt in his cheek; 't was just the difference
Between the constant and the mingled damask".
(As you like It, III 5, 119 f.).

Reich an Farbenbezeichnungen realistischer Art sind aber vor allem wieder die karikaturistischen Schilderungen. Sei es nun die liebenswürdige Küchenfee, von der Dromio eine so erbauliche Schilderung gibt (Two Gentlemen of Verona): „Swart, like my shoe, but her face nothing like so clean kept" (III, 2, 103 f.). Ihre Nase wird mit den

[120] Towneley P. XXIII, 346, 469; XXVII, 15, 30, 78 etc.

Westindischen Inseln verglichen: „all embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain —" (135 ff.). Oder es handelt sich um die Schilderung der lustigen Trunkenbolde in ‚Henry IV' und ‚Henry V', „these mad mustachio purple-hued maltworms" (1 Hen. IV; II L, 75), wie sie der König selber bezeichnet. Auf ihre roten Gesichter werden unzählige Anspielungen gemacht; am treffendsten heißt es von Bardolph: „Do you not remember a' saw a flea sticking upon Bardolph's nose, and a' said it was a black soul burning in hell-fire?" (Hen. V; II, 3, 41).

Noch bedeutender ist Shakespeare's Leistung auf dem Gebiet der Naturschilderung. Hier war er unbeschränkt, denn die Dichtung vòr ihm hatte auf farbige Naturschilderung außerordentlich wenig Wert gelegt. Darum zeigt sich seine Leistung auf diesem Gebiet am deutlichsten. Eigne Beobachtung und Anschauung allein kann die Quelle gewesen sein für all die Schilderungen des Kleinen und Kleinsten in Wald und Feld. Shakespeare ist der erste, der die dunkle Erdfarbe schildert, wie sie sich von dem Grün des Grases abhebt (Tempest, II, 1, 51). Er spricht von den gelben Blättern im Herbst (Sonnets 73, 2), oder von der grünbewachsenen Oberfläche eines Gewässers (K. Lear III, 4, 142). Vor allem sind es Blumen, heimische, gewöhnliche Wald- und Wiesenblumen, die er mit großer Anschaulichkeit und Farbigkeit schildert. Da gibt es: „the freckled cowslip and — green clover" (Hen. V; V, 2, 49); „the azured harebell" (Cymbeline IV, 2, 221); (ähnl. Cymb. II, 3, 257 u. M. N. Dream II, 1, 9 ff.):

„When daisies pied and violets blue,
And lady-smocks all silver-white
And cuckoo-buds of yellow hue
Do paint the meadow with delight —"
(L. L. L. V, 2, 883 ff.).

Bei Shakespeare haben wir auch Ansätze zu einer realistischen Tierschilderung. Wieder ist die Neigung zum Kleinen für Shakespeare charakteristisch: er schildert am liebsten Insekten, Vögel, z. B. die Biene: „that red tailed humble-bee" (All's Well, IV, 5, 7;

ähnlich M. N. Dream IV, 1, 11) [121]. „A gilded butterfly" (Coriolan, I 3, 60), „a green and gilded snake" — (As you like It, IV, 3, 109; „The ousel cock, so black of hue, With orange-tawny bill —" (M. N. Dream, III, 1, 127); „The plain-song cuckoo grey" (M. N. Dream, III, 1, 133). Oder Shakespeare schildert die goldflaumigen, jungen Tauben im Nest: „golden couplets" (Hamlet IV, 2, 308). Das ist etwas ganz Neuartiges für die Zeit, ebenso wie es der Reichtum von Shakespeare's farbigen Schilderungen der unbelebten Natur ist. Der Sonnenaufgang wird mit einer Farbigkeit geschildert, die bei den Zeitgenossen ihresgleichen nicht findet:

„Even till the eastern gate, all fiery red
Opening on Neptune with fair blessed beams
Turns into yellow gold his salt-green streams"
(M. N. Dream, III, 3, 391 ff.).

Bemerkenswert ist, daß auch das Tageslicht ein farbiges Attribut erhält: „grey light" (M. N. Dream III, 2, 419). Neuartig (impressionistisch) ist auch die Schilderung des hellen Glanzes, mit dem der Mondschein die Spitzen von Bäumen und Hügeln erhellt:

„Lady, by yonder blessed moon I swear
That tips with silver all these fruit-tree tops —"
(Romeo II, 2, 107 f.).

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist, daß Shakespeare zum ersten Mal das atmosphärische Blau der Ferne farbig schildert. Die Wolke erscheint blau (Ant. and Cleopatra IV, 16, 6) [122]. Ähnlich ist „blue

[121] vgl. Brehm. Tierleben, S. 218: „Die gemeine Hausbiene": „Der Körper ist schwarz, sofern nicht die fuchsrote, in Grau spielende Behaarung, die sich bis auf die Augen ausdehnt, aber mit der Zeit abreibt, den Grund deckt und rötlich färbt. Die Hinterränder am Leibe und die Beine haben eine braune, bis ins Gelbrot übergehende Färbung." — S. 235 (Hummeln): „die dichte Behaarung in der Regel schwarz, bisweilen durch rote oder weiße Binden unterbrochen."

[122] Der Kommentar zu dieser Stelle (Arden Edition) führt verschiedene antike und moderne Parallelstellen an, die auf Shakespeare von Einfluß gewesen sein könnten. Diese Parallelstellen haben jedoch entweder keine Farbenbezeichnungen, oder (wie Du Bartas „The Imposture" 1598) doch nur solche, die mit der Bezeich-

Olympus" (Hamlet V, 1, 275). Neuartig ist ferner, daß Nebel und Dünste farbig, wenn auch nur unbestimmt farbig, geschildert werden[123]. „Black vapours" (2 Hen. IV; II 4, 356) oder „drooping fog, as black as Acheron" (M. N. Dream III, 2, 357).

Bei Shakespeare finden wir auch die erste farbige Bezeichnung des Blitzes „blue lightning" (J. Caesar I, 3, 50). Auch für den Regenbogen hat er die gleichfarbige, wenn auch im Grunde nur vage Bezeichnung, die er überhaupt atmosphärischen Erscheinungen zulegt: „blue Iris" (Troil. and Cressida I, 3, 378). Auch die Bezeichnung des bläulichen Lichts der halb heruntergebrannten Kerze ist eine feine, für die Zeit neuartige Beobachtung (Rich. III; V 3, 181).

Niemals verleugnet sich Shakespeare's scharfer Blick und sein Interesse fürs Alltägliche. Das rotglühende Eisen, — „the iron — heat red hot" (K. John IV, 1, 61); „brown bread" (vgl. Chaucer) (Meas. for Meas. III, 2, 188); „brown paper and ginger" (Meas. for Meas. IV, 3, 5) legen Zeugnis ab für seine aufmerksame Beobachtung der Dinge des Alltags.

Mit Shakespeare hat sich der naturalistische Stil die hohe Literatur der Renaissancezeit erobert. Er fehlt von nun ab nirgends mehr ganz, obwohl er immer Ausnahmeerscheinung bleibt. Selbst ein so einseitig auf den pathetischen Stil eingestellter Dichter wie Ben Jonson, bei dem die Naturschilderung überhaupt keine Rolle spielt, läßt ihn nicht ganz vermissen. Angaben wie etwa „my delicate, dark chestnut hair" (Barth. Fair IV, 1, S. 16a); oder karikaturistische Schilderungen wie die des gelbhäutigen Gesichts des Tabakhändlers Drugger (Alch. I, 1, 16a) sind alles, was man hier nennen kann. An die realistische Naturschilderung im Sinne Shakespeare's erinnert höchstens „green-bellied snakes, blue fire-drakes" (Sad Shepherd II, 2, S. 506 b).

---

nung atmosphärischen Blau's bei Shakespeare nichts zu tun haben können.

[123] cf. Valerius Flaccus VII, 378 ‚caeruleus Olympus'. Sonst scheinen in der Antike keine Bezeichnungen des atmosphärischen Blau vorhanden gewesen zu sein. Cf. auch Vergil, Aeneis II, 356 „atra in nebula"; ebenso VIII, 258 (vgl. Blümner, S. 50, wo noch andere, hierhergehörige Beispiele zitiert werden).

Weiter hat auch John Donne einige realistische Schilderungen. Er erkennt bewußt den dunkleren, braunen Menschentypus an, den wir schon in der Volksballade gefunden haben und stellt diesen Typus gleichberechtigt neben das traditionelle Schönheitsideal, was Shakespeare z. B. noch nicht oder nur scherzhaft tut: (Elegy 17, [S. 113], 30). An Shakespeare erinnert, wenn John Donne in einer Aufzählung von Vögeln dem Rotkehlchen ein farbiges Prädikat gibt: „The household Bird with his red stomacher" (Epithal. S. 135, 8).

Realistisch sind endlich auch einige farbige Schilderungen bei John Webster; so die der Brandung: „But seas doe laugh, show white, when rocks are near" (Wh. D. V 6, 251) oder die des faulenden Wassers in einer Pfütze, das als grün bezeichnet wird (App. and Virg. IV 2, 33).

Wie sehr der naturalistische Stil im Wachsen ist, zeigen die Dichter des beginnenden 17. Jhrh. und besonders: Herrick. Der braune Menschentypus ist bei ihm schon ganz eingebürgert. Die Landbevölkerung wird durchgehend mit brauner Gesichtshaut geschildert: „The russet swaines" (A New Yeares Gift, II 39, 1). Stark farbig ist wiederum die Karikatur. „His cheeke be-purpled, red and blue, His nose and lips of mulbrie hiew — —" (To a Painter, I 65, 7 f.). Neues bringt Herrick auch in bezug auf seine Naturschilderungen. Er ist ein feiner Beobachter von Licht und Glanz in der Natur: es leuchtet die silberne Schnecke, es glimmert das faulende Holz, es funkelt des Glühwürmchens helles Auge. (The Temple 92). Golden erscheint ihm die Pracht der Früchte (S. 138, 8). Man spürt seinen Gedichten an, wie sehr ihn die Farbenfreudigkeit der Naturerscheinungen, vor allem der Blumen, beeindruckte, wenn er sie auch selten in seinen Gedichten bestimmt bezeichnet. Auch heimische Tiere werden geschildert: „the green-ey'd Kitling" (A Country Life, I 63, 10); oder „Robin Redbreast" (Upon Mrs. Wheeler). Selbst ein kleiner Wurm wird farbig geschildert: (Oberon's Feast, II 265 ff.).

Ähnlich treten uns die farbigen Phänomene der unbelebten Natur immer plastischer und anschaulicher entgegen. Sogar der Tau erscheint farbig unter den

verschiedenartigen Beleuchtungsverhältnissen: „Candid dew in Moony nights — —" (Oberon's Palace II 105, 18).

Typisch für Herrick (vgl. Spenser) ist seine Vorliebe für ein Glitzern und Leuchten, dessen Wirkungen er oft mit großer Anschaulichkeit schildert:

„Thy azure Robe I did behold
As ayrie as the leaves of gold
Sometimes 't would blaze, and then abate,
Like to a flame grown moderate".
(Upon Julia's Pettycoat Bd. I, 114 ff.).

Oder:

„The fringe, that circumbinde it too
Is Spanglework of trembling dew,
Which gently gleaming, makes a show
Like Frostwork glitt'ring on the snow".
(The Temple, I. 159, 14 ff.).

Auch Herrick schildert Gegenstände alltäglicher Art: „Our browner ale" (His Age II 53) oder „The flimsie Liuers and blew Gizzards" (Eingeweide) (Upon Hog III, 72).

Herrick gibt das Vorbild an für andere Dichter seines Kreises, die in der eigenartigen Stilmischung, in der das pathetische Element vorherrscht, ihm gleichen. Das naturalistische Element ist noch sehr unbedeutend. Bei Carew erscheint das Haar einmal als „auburn" (His Counsel to his Mistresse S. 3, 13); Suckling erwähnt rotes Haar, lehnt es aber als Zeichen der Häßlichkeit ab (Aglaura II, 228). Augenfarbe wird genau differenziert: Suckling nennt „hazel, grey, black" (the Goblins, III 2, 83 ff.).

Auffälligerweise sind die Naturschilderungen auch bei diesen Dichtern der höchsten Preziosität meist realistisch, häufig sogar mit einem unverkennbaren Zug zum Impressionismus ausgestattet. Es wiederholt sich, was bereits von Shakespeare und Herrick galt: daß auf diesem Gebiet der heroisch-pathetische Stil am wenigsten Hemmnis war. Carew redet von gelben und grauen Planeten (Pastoral Dialogue) und den grauen Augen des Mondes (To a Lady not yet enjoyed by her Husband). Henry Vaughans z. T. ganz neuartige Natur-

bilder zeigen den Fortschritt am deutlichsten. Ähnlich wie Herrick bringt er nicht häufig Farbattribute; Blumen vor allem und Farben sind auch ihm identisch, wenn er von einem Frühling hochroter Blüten redet. Farbe aber muß ihm viel bedeutet haben, da er sie mit Schönheit gleichsetzt (Beauty consists in colours, s. S. 166).

„The green wood
g l i t t e r ' d with the golden sun,
And all the west like s i l v e r shin'd;
Not one black cloud — —"
(Daphnis, S. 269 ff.).

Es wird der w e i s s e Glanz der Wolken in mondhellen Nächten betont (Daphnis, S. 270, 25 f.). Oder Vaughan sieht die brennende Lampe:

„through the dark aire spin a f i r i e thread,
Such as doth g i l d the lazie glow-worm's bed"
(The Lampe, S. 41, 12 ff.).

Besonders plastisch ist seine Schilderung des Sonnenaufgangs:

„Fair vessel of our daily light whose proud
And previous glories g i l d that blushing cloud
Whose lively fires in swift projections glance,
From hill to hill, and by refracted chance
B u r n i s h to me my neighbour"

Dergleichen Zusammenstellungen vieler starker Farben wie oben sind für Milton besonders typisch (s. o. und die folgenden Seiten).

Den endgültigen Sieg erringt der naturalistische Stil mit J o h n M i l t o n. Wir haben bereits gesehen, wie die pathetische Stilrichtung bei ihm im Abklingen begriffen war. Anna von der Heide macht darauf aufmerksam, daß Miltons stark ausgeprägte Neigung für koloristische Wirkungen besonders in der Periode vor seiner Erblindung zu beobachten ist [124]. Erst Paradise Lost bringt das für Milton typische Abwägen von Licht und Schatten. Milton

[124] Anna von der Heide: das Naturgefühl in der engl. Dichtung im Zeitalter Miltons. Heidelberg, 1915, S. 6 ff.

zeigt feine, koloristische Beobachtungsgabe. Neben Shakespeare ist er der einzige Dichter, der die Farbe der Erde erwähnt: „Russet lawns and fallow grey" (l'Allegro 71); er beobachtet die Schattierung des auf dem Felde gestapelten Heus: „the tanned hay-cock in the mead" (L'Allegro 90), das gelbe (nicht wie traditionell häufig „weiße") Getreide: „the yellow sheaf" (P. L. XI, 435). Das Landschaftsbild wird belebt von Blumen, für deren vielfarbige, koloristische Wirkungen Milton feines Verständnis hat: „The white pink and the pansy freaked with jet" (Lycidas 144), „the yellow cowslip and the pale primrose" (Song on May Morning, 4). Unbenannt, aber von starker Farbigkeit, sind die Blumen des Paradieses (P. L. IX, 427 ff.).

Von den Tieren des Paradieses wird zwar nur der exotische Löwe farbig geschildert: „the tawny lion" (P. L. VII, 462), aber Milton hat wie Shakespeare, eine ausgesprochene Vorliebe für das Kleine und Unscheinbare im Naturleben. Insekten „the grey-fly" (Lycidas 28), werden farbig geschildert in der Pracht ihrer farbigen Flügel:

„In all the liveries decked of summer's pride
With spots of gold, and purple, azure and green"
(P. L. VII, 478).

Unter den Phänomenen der unbelebten Natur sind es vor allem die gedämpften, weichen Töne, die Milton allen anderen vorzieht. Er schildert als einer der ersten die Wolken in ihrer Farbenpracht: „a sable cloud, Turn forth her silver lining" (Comus, 221 f.); „ — amber cloud" (Comus 333); „a golden cloud" (P. L. VI, 28).

Milton scheint eine Vorliebe für die Bernsteinfarbe gehabt zu haben, wie überhaupt für die gelbe Farbqualität. Anna von der Heide weist auf das Auffallende dieser Erscheinung hin, da wir nach neueren statistischen Untersuchungen die gelbe Farbe häufig erst in moderner Zeit verwandt finden (S. 8) [L. Franck; Groos Shakesp.]. Milton hat deutlich ein weitaus feines Farbenempfinden gegenüber Spenser und Shakespeare, bei denen, wie allgemein in der Renaissance, Rot als Zeichen eines primitiveren Farbensinns stark vorherrscht. Auch Milton

hat eine Skala roter Farbtőne, denen man feine Differenziertheit anmerkt. Milton ist weiter der Dichter der Dämmerung, des Abends, dessen graues Licht er zum ersten Mal in der englischen Dichtung darstellt. Auch das ist eine Erscheinung, die, wie Anna von der Heide zeigt, mit Miltons späterer Erblindung in Zusammenhang gebracht werden muß. Vor allen Paradise Lost zeigt sorgfältige Abwägung von Licht und Schatten. „When evening grey doth rise" (Arcades, 54); „the grey-hooded even" (Comus, 188); „Twilight grey" (P. L. 599). Er ist ferner der erste, der verschwommene, farbig schwer differenzierbare Erscheinungen, z. B. den Nebel anschaulich schildert. Bis auf Shakespeare's unbestimmtes „black fogs" haben wir keine vergleichbare Schilderung aus jener Zeit. Hier bei Milton heißt es:

„Ye Mists and Exhalations that now rise
From hill or steaming lake, dusky or grey,
Till the sun paint your fleecy skirts with gold"
(P. L. V, 185 ff.).

Selbst Phänomene mit schwer feststellbarer Farbigkeit, wie der Blitz, werden von Milton farbig dargestellt (rot, blau: Christi Nativity 159 f.; Arcades 51) [125]. Auch hier mag das Vorbild der Antike nicht ohne Einfluß gewesen sein. Milton ist der erste, der Schatten farbig bezeichnet. Einer Moderichtung seiner Zeit folgend, bevorzugt er b r a u n e Tőne:

„To arched walks of twilight groves,
And shadows b r o w n" — —
(Song on May Morn).

„Where the unpierced shade
I m b r o w n e d the noontide shade"
(P. L. IV, 245 f.).

[125] vgl. Blümner, S. 173, Claud. r. Pros. II, 229 „rubei fulminis"; vgl. besonders Horaz, C. I, 22 „rubeus dextera" des Jupiter mit Miltons

„Should intermitted vengeance arm again
His (Gottes) r e d right arm to plague us?"
(P. L. II, 173 f.).

Auch Wasserflächen erscheinen mit einem für die Zeit einzigartigen Naturalismus in den Schilderungen Milton's: „that s a p p h i r e fount" (P. L. IV, 237). Besonders schön ist die Schilderung des Wagens der Seenymphe, in dem das Farbenspiel auf der Oberfläche eines stehenden Gewässers angedeutet ist:

„My sliding charriot stays
Thick set with agate and the a z u r e sheen
Of turkis b l u e and emerald g r e e n
That on the channel strays" (Comus 892).

Formal scheint hier durch den Vergleich mit Edelsteinen die alte Übersteigerung festgehalten, — inhaltlich ist die hier gegebene feine Farbenbeobachtung durchaus naturalistisch. Die Echtheit und Naturtreue des wiederzugebenden Eindrucks geben den Ausschlag vor Eleganz und Preziosität des Ausdrucks.

# VI. Farbenkomposition und Impressionismus.

Die Farbenkomposition des Mittelalters scheint sich im wesentlichen in der Darstellung der Zweifarbigkeit erschöpft zu haben. Sie begnügt sich, soweit das von mir übersehene Material darin Schlüsse zuläßt, — mit festen Farbenverbindungen, die als bereits traditionell erstarrt angesprochen werden können. Solche Farbenverbindungen sind das traditionelle Rot-Weiß, das seltenere Schwarz-Weiß (hier spielt meist eine geistig-symbolische Bedeutung eine Rolle), ferner die Verbindungen Weiß-Gold, Rot (Purpur)-Gold.

Für Weiß-Rot vergleiche die traditionellen Preislieder auf die Geliebte, wie sie uns im Boeddeker Ms. erhalten sind. Diese Farbenverbindung ist in späterer Zeit weitaus die beliebteste. Das zeigt ihr ausgedehnter Gebrauch. Es heißt: „grapes white and rede" (Chaucer, C. T; F. 1148), „an apple reid and white" (Percy Reliques, The Jew's Daughter 9); zwei Drachen sind weiß und rot (Percy Folio Ms. Merlin, 1466 f.).

In der Renaissance steigert sich, wie wir gesehen haben, der Ausdruck gerade dieser Farbenverbindung zu Gespreiztheit und Preziosität. Durch den Farbengegensatz Schwarz-Weiß wird zunächst meist nur ein geistiger Gehalt wie Leid und Freude, Recht und Unrecht, Schönheit und Häßlichkeit zum Ausdruck gebracht (vgl. Skelton, Garlande of Laurell, 1236 f.; Spenser, F. Q. III, 9, 18). Chaucer braucht diese Farbenkomposition aber auch schon ohne diesen Nebensinn: die Gewandung der Tischlersfrau in den Cant. Tales ist auf den Gegensatz Schwarz-Weiß abgestimmt (A 3235 ff.).

Rein ästhetisch gewertet wird der Farbengegensatz bei Shakespeare: „s a b l e curls, all s i l v e r e d o'er with w h i t e (Sonnet 12); „For thou wilt lie upon the wings of night W h i t e r than snow upon a r a v e n's back" (Romeo III, 2, 17 f.). In den Gedichten des beginnenden 17. Jahrhunderts findet sich dieser Gegensatz recht häufig mit deutlichem Hinweis auf das ästhetische Gefallen, das er auslöste: Carew kontrastiert die weiße Hand der Venus mit dem russigen Bart des Vulkan, den sie streichelt (Coel. Brit. S. 139) und Herrick freut sich an der Wirkung eines schwarzen Seidenbandes auf dem Handgelenk der Geliebten (Upon a Blacke Twist I, S. 110, 1 ff.).

Gold-Weiß, Gold-Rot, in der gehobenen Sprache des heroischen Stils meist Gold-Elfenbein, Gold-Purpur, kommt zugleich mit dieser Stilrichtung in der poetischen Darstellung auf. In dem Material, das mir für's Mittelalter vorlag, habe ich eine Kombination dieser Farbtöne noch nicht gefunden, obwohl sie alle drei für sich äußerst gebräuchlich sind. Erst bei Chaucer finden sich charakteristische Beispiele dieser Zusammenstellungen (z. B. L. G. W. 1198). Diese Farbenverbindung wird in der Renaissance so mächtig, daß man von einem Gold-Purpurrausch sprechen kann, der bis ins 17. Jahrhundert hinein anhält.

Dagegen ist mehrfarbige Komposition fast immer eine Ausnahmeerscheinung. Meist handelt es sich hier um eine bloße Aufzählung von Farben (vgl. Chaucer: P. F. 186; oder Ben Jonson: Epicoene I, 1, S. 411 b). Der wachsende Reichtum der Farbenkomposition ist eng verbunden mit der Entwicklung des naturalistischen Stils in der Dichtung der englischen Renaissance. Nur wo diese Stilrichtung zum Ausdruck kommt, kann man eine stärkere Farbigkeit erwarten. Reichere Farbenkomposition findet sich daher primär bei den Dichtern, die dem naturalistischen Stil in ihren Dichtungen Raum ließen, vor allem Chaucer, Shakespeare und Milton. Wenn ein Dichter wie Marlowe eine ausgesprochen bunte Schilderung bringt, wie die der Gewandung der Hero (vgl. S. 104), so ist das eine Ausnahmeerscheinung genau so, wie realistische Schilderungen bei Marlowe Ausnahmeerscheinungen waren.

Das Bildungsprinzip all dieser Farbenzusammenstellungen ist immer das mőglichster Buntheit. Selten kommt es vor, daß eine Harmonie verwandter Farbtőne angestrebt wird, daß Nűancierungen des gleichen Farbtons, in nur verschiedener Intensität, miteinander zur harmonischen Ergänzung und Abtőnung gebracht werden. Solche Nűancierungen finden sich eigentlich nur bei roten Farbtőnen.

„Comme, grimme destruction, and in purple gore
Dye sev'n times deeper than they were before
Thy scarlet robes — —"
(Crashaw, Upon the Gunpowder Treason).

— — — — — — — — — — — — — —

„A deep vermilion on a red,
On that a scarlet will I lay"
(Traherne, S. 60, 7 f.).

— — — — — — — — — — — — — —

„There was a pretty redness in his lip,
A little riper and more lusty red
Than that mixt in his cheek; 'T was just the difference
Between a constant and the mingled damask"
(Shakespeare, As you Like It. III, 5, 119 ff.).

Fűr das Prinzip der harmonischen Farbenkomposition finden sich auch einige Beispiele: so die Zusammenstellung von Blau und Violett in den Flűgeln der Amoretten (Spenser, F. Q. IV, 10, 377 ff.), oder, ebenfalls bei Spenser, die Schilderung der Weintrauben:

„Some deepe empurpled as the Hyacinnt,
Some as the Rubine laughing sweetly red,
Some like fair Emeraudes, not yet well ripened —
— Some were like burning gold"
(F. Q. II, 12, 487).

Die farbigen Schilderungen der Dichtung erfahren keinerlei Anregung durch die Malerei der Zeit, die, begűnstigt durch die Erfindung der Ölmalerei, in der Renaissance einen so ungeheuren Aufschwung genommen

hatte. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts beginnt der Maler und seine Farbentheorien in der Dichtung überhaupt erwähnt zu werden. Herrick verrät eine eingehende Kenntnis der Farbenbezeichnungen des Malers: „Bice" (blau-grün), „Umber", „Lake" (Karmin) (To the Painter) und Herbert zeigt eine Kenntnis von Theorien über die Zusammensetzung der Farben selber, die ihn von den anderen Dichtern seiner Periode abhebt. So heißt es bei ihm von Schwarz:

„Thou black, wherein all colours are compos'd,
And unto which they all at last return — — —"

(Another Sonnet to Black Itself, ähnl. „To her Hair 21 ff.). Ähnlich empfindet Herbert ‚Braun' als Vermittlung zwischen den beiden Extremen Schwarz und Weiß (The Brown Beauty).

Von einem Impressionismus im eigentlichen Sinne als einer bewußten, ausgesprochenen Stilart wird man in der Renaissance keineswegs reden können. Wie die Darstellung der Farbenkomposition im vorigen Abschnitt gezeigt hatte, sind die Konturen der Farbflecke scharf und ausgeprägt, die Art der farbigen Darstellung ausgesprochen plastisch linear. Ebenso ist die Farbenwahl denkbar unimpressionistisch: intensive, satte, ungebrochene Töne werden überall vorgezogen, im offenen Gegensatz zu dem, was Richard Hamann[126] als die typische Farbenwahl des Impressionismus hinstellt. Und doch gibt es auch schon in der Renaissance Tendenzen, die einem zukünftigen Zeitalter des Impressionismus den Weg bereiten.

Zunächst zeigen sich diese Tendenzen auf ganz beschränktem Gebiet. Es werden, — ganz selten zwar, — Situationen geschildert, die der impressionistischen Anschauung günstig sind: Dämmerung, Nebel, Fernen. Solche Darstellungen haben wir bereits in der Perle. Die Schilderung des blauen (!) Waldes mit seinen Baumstämmen und silbernen Blättern, durch die das Sonnenlicht bricht

[126] Richard Hamann: „Der Impressionismus". Marburg 1923. S. 25.

und leuchtende Glanzwirkungen hervorbringt, ist typisch impressionistisch (75 ff.). Skelton bringt das erste Beispiel für Farbe in Bewegung, in der das Zufällige eines momentanen Beleuchtungseffekts farbig ausgedrückt ist. Reflexe starker Lichter, wie des Sonnen- und Mondlichts werden aufgezeigt, meist farblos oder unbestimmt farbig als Glitzern; besonders auffallend ist Edmund Spenser mit seinen allerdings seltenen, farbigen Schilderungen, in denen die Farben nun auch gelegentlich konturlos, verschmelzend erscheinen können. Bezeichnend ist aber für fast alle Fälle, in denen wir in jener Zeit überhaupt von „Impressionismus" reden dürfen, daß der Ausgangspunkt immer ein Moment starken Lichtes ist, dessen farbiger (bzw. farbloser) Effekt die impressionistische Darstellung veranlaßt. Es ist leicht verständlich, daß zuerst nur das Raumhafte, Gegenständliche und Körperhafte farbig dargestellt werden konnte. Es war naturgemäß das den Sinnen am leichtesten Faßliche, das durch Erfahrung am tiefsten Eingeprägte. Dabei sind denn auch die meisten stehen geblieben. Aber schon bei Chaucer finden wir den Versuch, einmal etwas Körperliches, Ungegenständliches, dem bloßen Eindruck Angenähertes wiederzugeben. Wir haben gesehen, wie er das Problem der Dämmerung farbig zu fassen suchte (Troilus II, 908). Dämmerung ist eine für die impressionistische Ansicht ungemein typische Tageszeit; die scharfen Konturen verschwinden; die Farben verschwimmen, werden matt und glanzlos. Ein anderes wichtiges Moment des Impressionismus ist der Nebel. Auch auf diesem Gebiet hat Chaucer einen Vorstoß gemacht: er schildert die Morgensonne, die hinter den von der Erde aufsteigenden Dünsten rot und glanzlos erscheint (C. T. F 393 f.). Diese beiden Belege bei Chaucer sind aber auch die einzigen, die man bei ihm für eine impressionistische Haltung gegenüber farbigen Eindrücken aufstellen kann, — das ist bezeichnend für die ungemeine Seltenheit dieser Fälle. Es handelt sich also, wie schon oben gesagt, um keinen bewußten Stil, sondern um gelegentliche, fast unabsichtliche Versuche.

Eine Stileigentümlichkeit des Impressionismus ist die Neigung zur Darstellung vorübergehender Momente, Bewegungen, Zufälligkeiten. Bei Spenser sind die

Fälle, in denen man ein impressionistisches Moment erkennen kann, am häufigsten, am ausgesprochensten und vor allem am farbigsten. So ist eine Schilderung, die Spenser von dem Haar einer Heldin entwirft, das er mit einem Sommertag vergleicht:

„— — — like sunny beames
That in a cloud their light did long time stay,
Their vapour vaded, shew their golden gleames;
And through the persant aire ahoote forth their
a z u r e streames"
(F. Q. III, 9, 182 ff.).

Spensers Impressionismus erreicht seinen Höhepunkt, wo er der Natur Effekte einer vielfarbigen Lichtbrechung entnimmt: das Kielwasser des Schiffes, in dessen bewegtem Wasser die einzelnen Farben in bewegtem Spiel ineinander überfließen (F. Q. II, 12, 402), oder der im Sonnenlicht vielfach erglänzende Schaum des Meeres, den die unruhigen Rosse Neptuns aus ihren Nüstern blasen:

„Than made the sparkling waues to smoke agayne,
And fl a m e with g o l d, but the w h i t e fomy creame
Did s h i n e with s i l v e r and shoot forth his beame"
(F. Q. III, 11, 368 ff., ähnlich F. Q. II, 12, 402 ff.).

Hier ist keine plastische Trennung durch Konturen; die Farben sind nicht fest bestimmt und ruhend, sondern aufgelöst und miteinander verschwimmend. Der rein sinnliche Eindruck von Farbe und Licht herrscht in dem Bilde vor.

Auch S h a k e s p e a r e bringt gelegentlich Szenen von stark impressionistischer Wirkung, die nicht immer farbig zu sein brauchen (T. Andronicus II, 3, 14 f.). Gerade Shakespeare darf als der Vorbereiter einer Ära des Impressionismus gelten: ist er doch der erste, der das atmosphärische Blau der Ferne farbig benennt [127]. Es ist charakteristisch, daß der Impressionismus in seiner Abneigung gegen Eindrücke, die auf Erfahrung bezogen werden, neben Dämmerung und Nebel gerade Fernwirkun-

[127] vgl. S. 145.

gen mit Vorliebe behandelt. Daneben bringt Shakespeare auch farbige Reflexe: das Licht der Morgensonne färbt das Grün des Meeres golden (M. N. Dream III, 3, 391 ff.), und des Nachts verleiht der Mond den Spitzen der Bäume einen silbernen Glanz (Romeo II, 2, 107 f.). Diese Form impressionistischer Schilderung, die auf Reflexen, farbiger Lichtbrechung und Spiegelung von Licht und Schatten beruht, wird im 17. Jahrhundert ziemlich allgemein. Schilderungen dieser Art begegnet man häufig bei Herrick: Das Mondlicht vergoldet die Ströme (To Elektra I, S. 57, 4), die Morgensonne den Tau (The Apparition of his Mistress II, S. 173, 11). Interessant ist, daß Vaughan gewissermaßen das Motto für den Impressionismus seiner Zeit prägt:

„Beauty consists in colours, and that's best
Which is not fixt, but flies and flows;
The settled Red is dull, and whites that rest
Something of sickness do disclose"
(Affliction, S. 116, 1 ff.).

Vaughan verbindet wiederum Impressionismus mit Farbigkeit, obwohl seinen Schilderungen, dem Zuge der Zeit folgend, zuweilen ein gekünsteltes Moment Abbruch zu tun scheint:

„Fair vessel of our daily light, whose proud
And previous glories gild that blushing cloud,
Whose lively fires in swift projections glance
From hill to hill, and with refracted chance,
Burnish to me my neighbour rock or tree, and then
Fly off in coy and winged flames again"
(The Recovery, S. 269, 1 ff.).

Auch bei Milton finden sich impressionistische Schilderungen ähnlicher Art wie bei seinen Vorgängern. In einem schönen Bilde schildert er die aufsteigenden Nebel, deren Ränder die Morgensonne goldig beleuchtet (P.L. V, 185 ff.).

Aus der steigenden Häufigkeit der Fälle ergibt sich, daß der Impressionismus als Darstellungsmittel durchaus im Wachsen begriffen ist. Das mag z. T. auch darin seinen Grund haben, daß die Natur in ihren Farbphänomenen

steigende Beachtung fand, und daß beim impressionistischen Stil das Landschaftliche bei weitem überwiegt[128]. Trotzdem kann man, wie schon am Anfang betont worden ist, noch von keinem bewußt impressionistischen Stile reden, wohl aber von steigenden Tendenzen, die, wie die Zukunft zeigte, sich allmählich zu einem solchen entwickeln sollten.

[128] vgl. Rich. Hamann, op. cit. S. 17.

# Ergebnisse.

Die Verwendung des Farbworts in der Dichtung hängt in bedeutsamer Weise von allgemein-stilistischen Bedingungen ab. Den verschiedenen Stilrichtungen der Renaissance entsprechen verschiedene Tendenzen der Farbengebung.

1. Der pathetische Stil. Im Mittelalter vorbereitet (Spielmannslyrik, Minnelyrik), überwiegt dieser Stil bei Chaucer. Ihm kommt es nicht auf die realistische Schilderung, sondern auf Heroisierung und poetische Verklärung an. Er entwickelt feststehende Formeln für die Schilderung der menschlichen Gestalt (weiß-rote Gesichtshaut, graue Augen, goldenes Haar), für Kleider- und Gegenstandsschilderung (gold-purpur-silber), die sich inhaltlich nicht ändern, wohl aber formal in immer stärker gekünstelten Bildern und Vergleichen, in immer höher gesteigerten und gezierten Ausdrücken Verwendung finden. Mit Marlowe und Spenser kommt dieser Stil in der Dichtung der Renaissance zur ausschließlichen Herrschaft. Mit ihm kommt jene Flut von Ersatz- und Übersteigerungsausdrücken für Weiß und Rot, die weit über den Rahmen der Dichtung selbst hinausgreift; und weiterhin eine Häufung der Farben Rot, Weiß und Gold, Purpur, Silber, die bereits in der Antike vorhanden ist; jedoch nicht in dem auffallend hohen Maße wie in der Dichtung der Renaissance. Ohne Zweifel hat das Vorbild der Antike anregend gewirkt; die Renaissance aber führte vielfach über ihr Vorbild hinaus. Neben Marlowe und Spenser sind Vertreter jener Stilrichtung, die bei ihnen zur absoluten Herrschaft kommt, der junge Dramendichter und Epiker Shakespeare (T. A., Rich. III,

Ven. and Ad. cf. S. 110 ff.), Ben Jonson und die geistlichen Dichter des frühen 17. Jahrhunderts: Donne, Lord Herbert of Cherbury, Crashaw, Vaughan, Traherne. — Jeder Dichter der Renaissance beherrscht ihn; aber er ist ein Stil neben einem anderen. Die Häufung des Gold-Silber-Purpurrausches wird allmählich weniger aufdringlich und häufig; in die absolute Herrschaft des Schönheitsideale dringen andere und neue Züge (Dichter des 17. Jahrhunderts, vor allem Herrick). Zwar bleibt der heroische Stil noch weiter bestehen — er ist bis heute noch nicht ausgestorben — (vgl. Rossetti, Swinburne, Wilde) — aber nicht mehr in der absoluten Herrschaftsstellung, die er in der Dichtung der Renaissance innehatte.

2. Der naturalistische Stil. Nach kümmerlichen Anfängen im 14. und 15. Jahrhundert, wie ihn einige Volksballaden (the Nutt Browne Maid, the King and the Miller) repräsentieren, kommt diese Stilrichtung zur stärkeren Geltung bei Chaucer (vgl. Karikatur, Schilderung des Fuchses). Auch Spenser, bei dem der heroische Stil die absolute Vorherrschaft hat, hat einige wenige Beispiele eines stärker an der Wirklichkeit orientierten Stilwillens. In höherem Maße finden wir ihn bei Shakespeare und von da an fast bei jedem folgenden Dichter in höherem und geringerem Grade. Mit Milton erringt diese Stilrichtung den Sieg über den heroischen Stil.

Zunächst war natürlich die Möglichkeit einer naturalistischen Schilderung eine äußerst beschränkte, da die allgemeine Tendenz den heroisch-pathetischen Stil bevorzugte. Somit wird die Ausnahmeerscheinung ihr Gebiet: bezüglich menschlicher Schilderung vor allem die Karikatur (vgl. Chaucer, Skelton, Shakespeare). Am leichtesten konnte der naturalistische Stil sich auf dem Gebiet der Naturschilderungen ausbreiten; hatte doch der heroisch-pathetische Stil dieses Gebiet fast ganz vernachlässigt. So entstehen (vor allem bei Chaucer, Shakespeare) Naturschilderungen von außerordentlicher Prägnanz und Wirklichkeit, während die menschlichen Schilderungen ganz im Banne einer gesteigerten, preziösen Überkünstelung bleiben. Von der Karikatur und der Naturschilderung aus dehnt sich der naturalistische Stil

immer weiter aus, bis er schließlich selbst in das Pathos eindringt (vgl. John Donne). Auf den einzelnen Gebieten stellt sich der Fortschritt ungefähr so dar:

1) Menschliche Gestalt: der herrschende Schönheitstypus wird allmählich individueller und reicher farbig: die blauen Adern auf Stirn und Brust (Skelton) kommen hinzu; neben dem traditionellen goldenen tritt bei Shakespeare der Preis des schwarzen Haares, der schwarzen Augen; die Augenfarbe wird immer differenzierter braun, blau, schwarz (Shakespeare) — auch schon ‚hazel' (Shakespeare). Neben dem traditionellen weißroten Schönheitstyp kommt allmählich auch der Typus der dunkleren, bräunlichen Menschen auf: ganz vereinzelt in einer Ballade der Chaucerzeit „The Nutt Browne Maid", seltsamerweise von einem sozial hochstehenden Mädchen, — bei Chaucer nur von Persönlichkeiten niederen Standes wie vom Handwerkerlehrling „broun as a berie" (A 4368). Dann taucht dieser Typus wieder bei Shakespeare auf, wird aber abgelehnt, nur im Scherz kann er als Lob gelten. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Donne, Herrick) beginnt er sich durchzusetzen, um allmählich als dem traditionellen gleichberechtigt empfunden zu werden.

2) Tiere: Der heroische Stil verzichtete fast ganz auf farbige Schilderung der Tierwelt, oder stellt sie dar in Farben, die ihrem symbolischen oder wertbetonten Gehalt, nicht ihrem Charakter als Erscheinungsobjekte Rechnung trugen (vgl. die errötenden Vögel bei Chaucer). Farbig dargestellt werden regelmäßig nur die Pferde (vgl. ältere Volksballade), meist in festem formelhaftem Wechsel von weiß-braun-schwarz. Chaucer ist der erste, der naturalistische Gesichtspunkte bei der farbigen Schilderung der Tierwelt in Betracht zieht (vgl. seine Schilderung des Fuchses). Nach ihm tritt dieses Moment erst bei Shakespeare wieder in Geltung (Insekten, Vögel, Tiere aus Feld und Wald). Bei den Dichtern des 17. Jahrhunderts finden sich vereinzelte Spuren einer realistischen Tierschilderung (Herrick), aber doch nur in relativ geringem Maße. Bei Milton haben wir wieder ein ähnliches Bild wie bei Shakespeare: auch auf diesem Gebiet ist also der naturalistische Stil im Siege begriffen.

3) Landschaftsschilderung: Noch deutlicher ist das auf dem Gebiet der Naturschilderung. Das traditionelle Landschaftsbild der Minnelyrik, das in der Tradition der Renaissance fortlebt, ist der sonnige Frühlingsmorgen, der grüne Anger, durch rot-weiße Blumen (meist Rose, Lilie, sonst unbezeichnet) belebt. Weitere Blumen werden nicht farbig bezeichnet, ebensowenig wie Früchte, Himmel und Wolken, Atmosphärisches. Wiederum repräsentiert Chaucer den ersten Fortschritt, der auch das heimische Gänseblümchen farbig schildert oder den Farben atmosphärischer Erscheinungen, wie dem Glanz der Sonne hinter einer Nebelwand, der Dämmerung usw. Ausdruck zu geben versteht. Damit ist schon ein Moment erwähnt, das für das Fortschreiten des naturalistischen Stils auf dem Gebiet landschaftlicher Schilderung charakteristisch ist — die Darstellung impressionistischer Erscheinungen. Ein zweites Moment ist die Tendenz, die Dinge mehrfarbig darzustellen: so hat schon Chaucer mehr-(zwei-)farbige Darstellungen des Sonnenaufgangs. Als drittes Charakteristikum, mit der Neigung zum Impressionistischen eng zusammenfallend, gilt die Darstellung von Farbe in der Bewegung, wie wir sie in einem vereinzelten Falle zum ersten Mal bei Skelton haben. Spenser hat Naturschilderungen, die gerade für das letztere — die Farbe in der Bewegung — in der allerdings farblosen Schilderung des Glitzern — eine starke Neigung zeigen. Zwei Stellen zum mindesten bei ihm lassen sich als deutlicher Impressionismus auffassen. Einen Markstein in dieser Bewegung bildet wiederum Shakespeare. Wie schon bei Chaucer und in geringem Maße bei Spenser werden heimische Blumen, heimische Früchte farbig dargestellt, die Erscheinungen der unbelebten Natur wie die Morgenröte in reicher Farbenpracht (vgl. S. 144) geschildert. Bedeutungsvoll ist, daß bei Shakespeare die Erscheinung des atmosphärischen Blau genannt wird, oder daß schwer darstellbare Phänomene, wie etwa der Blitz — farbig bezeichnet werden. Auch nach Shakespeare verliert sich der naturalistische Stil der Landschaftsschilderung nicht ganz: bei Herrick finden wir zum ersten Mal Wolken farbig bezeichnet (vgl. S. 149), und die religiösen Dichter, vor allem Vaughan zeigen in ihren Schilderungen einen bedeutsamen Zug zum Impressionismus, der aller-

dings gelegentlich wiederum in einer ins Unwirkliche übersteigerten Form erscheint (vgl. S. 151 f.: doppelter Reflex). John Milton zeigt wieder die gleiche naturalistische Richtung: Wolken erscheinen in mehreren Farben; die Wasseroberfläche wird mehrfarbig dargestellt, die Farbe des Schattens (braun, schwarz) geschildert.

4) Kleidung, Gegenstände: Kleidung wird naturgemäß am frühesten mehrfarbig dargestellt. Schon die frühe Volksballade bevorzugt farbige (grüne, rote), allerdings selten mehr als zweifarbige Kleiderschilderung. Die Farbigkeit steigert sich bei Chaucer und tritt bei den Späteren immer wieder gelegentlich auf, obgleich in der Hochrenaissance (Marlowe, Spenser, Shakespeare, Donne, Herrick) der Gold-Silber-Purpurrausch die fast ausschließliche Herrschaft hat. Ein fester Bestandteil der Tradition bleibt dieses wertbetonende Element bis zum Schluß in der Gegenstandsschilderung (vgl. Milton: Schilderung des Himmels); nur vereinzelt finden sich hier (frühe Volksballade, Chaucer, Shakespeare) realistischere Züge für Gegenstände des täglichen Lebens.

## Lebenslauf.

Ich, Margaritha Turmann, bin als Tochter des Gymnasialprofessors a. D. Alexander Turmann und seiner Ehefrau Margot, geb. Baumgarten, am 2. Nov. 1906 zu St. Petersburg geboren, Deutsch-Baltin und evangelisch. In Petersburg besuchte ich die deutsche St.-Katharinen-Kirchenschule bis 1918. In diesem Jahre sahen meine Eltern sich durch die politischen Umstände gezwungen, St. Petersburg zu verlassen und, nachdem durch den Rückzug der deutschen Truppen auch das Baltikum gefährdet war, nach Deutschland überzusiedeln. In den Jahren 1919—1924 besuchte ich das Bismarck-Lyzeum in Steglitz und 1924 die Obersekunda der deutschen Oberschule in der Goethe-Schule in Lichterfelde. Ostern 1924 kehrten meine Eltern in das Baltikum zurück und ich absolvierte Sommer 1925 das III deutsche Mädchengymnasium zu Reval, das ich mit dem Reifezeugnis verließ.

Von Oktober 1925 bis zum Schluß des Sommer-Semesters 1928 und dann wieder vom Winter-Semester 1929 bis zum Schluß des Sommer-Semesters 1932 war ich an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin immatrikuliert und studierte Germanistik, Anglistik und Geschichte. 1928—1929 war ich Austauschstudentin am Wittenberg College, Springfield, Ohio, U. S. A.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren: Brandl, Breysig, Bröker, Dessoir, Dibelius, Freund, Felix Hartmann, Max Herrmann, Holtzmann, Arthur Hübner, Walther Hübner, Heinrich Maier, Meinecke, Neckel, Oncken, Pender, Petersen, Richter, Rieffert, Roethe, Rothstein, F. J. Schmidt, Wilhelm Schulze, Stählin, Weber.

An ihren Seminaren ließen mich teilnehmen die Herren Professoren: Brandl, Dibelius, Freund, Arthur Hübner, Walther Hübner, Neckel, Petersen, Wilhelm Schulze.

Mein Dank gebührt hier vor allem Herrn Prof. Brandl und Herrn Dr. Paul Meißner, die nach Prof. Dibelius Tode die Arbeit in liebenswürdigster Weise übernahmen und bei ihrer Fertigstellung behilflich waren.